

# فلسفة المحلة

ونشأة الفنون الجميلة

دكتور  
محمد علي أبو ريان  
استاذ كرس اللغة ومارعها  
كلية الآداب جامعة الإسكندرية

١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية  
١٠٠ من مونتيد - الإسكندرية  
ت ١٩٩٣-١٩٩٣







# فلسفة الخيال

ونشأة الفنون الجميلة

اقتناء المكتبة  
محمدي أبو ريان  
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية  
٤٠ شارع بونيفر - الإسكندرية  
٤٨٣ - ١٦٢ - ٤



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





## الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات  
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من  
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا  
بحق في إخراج هذا المؤلف باقبالهم على  
استيعاب هذا اللون اللطيف من ألوان  
الثقافة المعاصرة .

للمؤلف



بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » . وهي طبعة منقحة وأضيف إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى إرباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج اليدوي في تبليغات على نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لا شك فيه أن الوعي القوي في بلادنا أخذ يتسع في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصور النهضة الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط القوي .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

وبما لا شك فيه أن الشعب العربي يقول الآن مصاعده نهضة مشرقة في شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون والصحافة وكذلك في شتى أنواع الفنون التشكيلية ، كما في فنون السماع كالوسيقى والغناء ... الخ .

هذا النشاط القوي الملحوظ جعل المكتبة العربية في عيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتابنا الذي تقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يرسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

الجمالية ، ويصير لمبادئ تطبيقها أى فنون الجميلة على مختلف صورها  
بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الإبداع الفنى والتذوق الفنى  
ويرتبط علم بتأريج الفنون الجمالية ، وقد رأينا أن تقدم لهذا الكتاب مقدمة  
موجزة عن الفن والفنانية .

ولما كانت التجربة الجمالية اليوقائية لا تزال فى غيظ هذه الدراسات  
فى التجربة الرائدة التى تدور حولها مناقشات للدارس المختلفة وتفرع عابثاً  
أغلب للواقف والنظريات فى هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة  
بالعرض لموقف أعلامنا من فكرة الجمال وتفسيره كما على ضوء نظريته  
التالية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطى لهذا العلم .

ونابجا دراسة التطور التاريخى لدراسات الجمالية سواء عند المسلمين  
والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز ورومانس ووليم هوبز  
وادموند بيرك وكانت وشلنج وهيجل وشوبنهاور وماركس ولينين ،  
وكذلك ختم الفصل الأول بالإشارة إلى مختلف الاجتماعات الأخيرة فى  
علم الجمال المعاصرة وأختمنا فصلاً جديداً فى الطبقات الأخيرة من علم الجمال  
الصناعى ، وكان هذا أولى كتاب عن علم الجمال الصناعى باللغة العربية إلى  
صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث فى هذا الكتاب إلى حقبة التجربة الجمالية - ومضمونها  
والنقد ونوعية الذوق الجمالى - منطلقاً من الجمالين ، ثم إلى مدرستى علم  
الجمال ومناهجه ، ثم أخلاقية الجمال حيث انتهى بنا هذا الفصل من الكتاب  
إلى إلحاقه بوقفة جديدة من الوقوف الدقيق للوضوح الذى أشرنا إليه هنا  
لأول مرة فى تاريخ هذا العلم . ونحن نسجل هذه الواقعة حتى يدرك

الذاري، مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب وكيف أنها من أبحاث هذا الكتاب.

وعلمنا بعد ذلك موضوع الفن، وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني الأخرى ثم غسّر الظاهرات الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية للفن وتعبيرات الفنون الظلية وسطة الفن بالحياة ومخالف الفن المختلفة وحالة الفن بالمجتمع وبالتطور الاجتماعي للفنون الجميلة، وكذلك تطورها الفلسفي مع الإشارة إلى مذاهب الفن المعاصر. وجاء الفصل الأخير لكي يعالج جماليات الفن الاسلامي بين الدين والمد الحضاري.

هذا بالإضافة إلى ملحقات من مدرسة النحت النحس ومدرسة الفنان سيف وانلى ومخططات من الصور الفنية ... إلخ.

والأمر الذي لا شك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطعته الجديدة أثره الكبير بين جموع الشباب المهلف إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبطريقاته اليدانية في مجال الصناعة وفن الحداثة وفن تخطيط المدن والمهارة ... إلخ. وذلك بقصد رصد الكم الاعجابي للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المدرك الجمالي حتى يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولاً عند المستهلكين أي المتذوقين.

واتهمز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة القراء، ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن يكونوا أمثاء في تسجيل ما يظنون والاشارة إليه وإلى موضعه من هذا الكتاب.

واني لأسف أن أذكر هذا الترجيه هنا لأن طائفة من الباحثين في  
تعاليم العربي قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا  
الكتاب دون أن تشير إليه مما يعد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنيع  
وجهد لا يذل في هذا السفر من حمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً :  
وقد تكرر هذا في غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتي هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا : **إبراهيم كورتاه**  
**السيد / عادل آل تحاوي** لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح  
تجارب هذا الكتاب وإنجاز قمارسه .

والله يهدينا ويلمنا جميعاً التوفيق والصواب .

المؤلف

للمعمورة في غرة رمضان ١٤٠٩ هـ

د. محمد علي أبو زيد

أبريل ١٩٨٩ م

## مقدمة عامة الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة «حضارية» تهبها جبهة من البشر إنما تقوم على فكرة موجبة وشحنات شعورية وعمل بناء .

ويلا دنيا في اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم «حضارة» ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بمنهجها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي عملاً الجوهر العربي بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل . وإلى التقدم في شأن المبادئ . فلا تتواءم الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكتل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ ...

لقد فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف عنه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عتياً فيميز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرج إليه فينشأ لوعة الحب ، وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه وثناً أو ضرورة يتأجج من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لموا أو لمبدأ عابثاً - كما توهم بعض المفكرين - ولكنه منبعج الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفتحها . ألا ترى الأتقي في مختلف صنوف الكائنات الحية تنفذ في ضروب الزينة والتجميل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأتقنى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تتيده من آيات الفن العبقري أليست تحمل فى الأخرى معانى الإغراء في التجمعات الحيوانية تنشأ الجماعات وتزدهر التحضارات حول أنهار وقرافة وبحيرات يتفطن لحياتها في خبوة وألنشاء حينما يستجيب لداعى الشهوات الدابرة ، وغابات تكتمى بالخطرة البانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شليت من البشر الكادحين

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فإنه كذلك يصاحب مؤكها هم الزمان فينترق مع الغاية القصوى التى يستهدفها الإنسان في حياته ، ألا وهى السعادة ، فإنه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيئ لنا تواجدها ، ويجعلنا تقرب منها وثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قردياً للغبطة وتحقيق السعادة لبنى البشر ، فالنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرقا بديب الحياة وتنوعها وخصب رؤاها فتكسر النطاق الرتيب الذى تصبح ونمى تحت وطأته مستعبدان للآلة ولعجلة الانتاج .

وقد أزاله أصحاب مذهب المنفعة أن يستعبدوا كل نشاط لا يؤدي إلى قمع حاجل ملبوس ، فكانت الفنون والفلسفة في دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس في نظرهم .

ومما تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتم بالسطحية وقصر النظر ، إلا



أنا نسائل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التسلسل ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صناعات تاريخ الإنسانية العاويل كقيلة بالرد القامح على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التسلسل فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذور الإحساس المزهف من البشر عن استنام الطبيعة والحياة ، فأنتجوا عنه تاريخه حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخائفة .

وإذن فالتن مطلب ضرورى للإنسان ، يتدفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة مادية ، أم عجز عن أن يجلبها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، بطلها الكائن العاقل لذاتها تحذوه الرغبة الخالصة « للتفسير » حسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفنى هى استبطان الشعور الحى وتجسيمة ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتفاعل مع المصور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخضع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فإن الفنان على العكس منه ، يحمل ذاته نقطة الانطلاق ، فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعد هذا بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبينما تكون « المعرفة » تفسر أعمايداً ، تجد الفن تصويراً ذاتياً . وأبشاً بينما تتكشف الظواهر فى لمعرفة تدريجياً تجد الصورة الفنية وقد اندثقت فى كلية وشمول من خلال نسبة الفنان

ويجب ألا ينسى دور الفنان فى عملية الخلق ، الأمانة العظمى التى

يرتبطها الشعور الحيرى « للتذوق » وليست هذه الدراسة إلى نقدتها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذى هو مضمون أى حكم جمالى .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن التذوقين كثرة هارمة ، بل إن غير التذوقين قلة تالفة فى بيدها الحياة يخلقها القدر فى طريق اليأس والضياع فتضى مغلفة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقدوها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر بديبب الحياة والتعاطف مع الضاربين فى خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يصير من علاه حيوية وثيقة بين التذوق والتنان ، وقد يكون فعل التذوق خافزاً على التمثل والتجمع فيكون الأمر الفن وثقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معبدة والإعجاب بآثارها والتملق بفنائها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يعتنقها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس تحت ما يبدل ممارسة « للتذوق » من حيث فاعليتها الأصلية فى عملية الصقل والإعداد . وقد تنبه المسئولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثروا من معاهد الفنون . وأنشأوا هديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعى الفنى . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم النهضة الفنية .

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا تدرس مشكلاته  
على مستوى جامعي رفيع .

ونجت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد  
تلي إلا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بخروج  
الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي  
الفني بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل المعصور .

واقه للوفى سواء السبيل ...

عبد طى أبو ديات



## الفصل الأول

### نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة اقيم بعنف عامة يمين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال . أى لتاريخ تلك الدراسة التي تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتهم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض التطور التاريخي لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فانه يمين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التي تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجمال قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث .

وليس من شك في أن كلف الإنسان بالجمال قدم قدم الإنسانية ، وأن العذافة بنواحى الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما يتجده من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عبور الحضارات القديمة والمعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذي أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل مصر للفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربات القرن وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجبال الخالدة في الزمن والمضيئة ، بل إننا لنجد ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية والمدن ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب وحضاراتها ؛ واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعد إقراراً بالثمن من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن إهتمام اليونانيين بتقدير الجبال لم يبدأ فقط بأفلاطون كما يوم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني . كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتحليلها بأراء مما كانت تموج به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

### فلسفة الجبال عند اليونان

#### ١ — أفلاطون

ولمذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجبال ، فأقام الجبال مثالا هو الجبال بالذات ، ذلك الذي يحتضن المراتع في خلقه لموجودات العلم المحسوس ونذكر من دراستنا لفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولا باكتشاف سمات الجبال في الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ يصعد تدريجيا من هذا الجبال الفردي المحسوس لكي يكتشف علة في الأفراد جميعا ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجبال المحسوس في مثال « الجبال بالذات » في العالم للمقول ذلك الذي يشارك فيه الجبال المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجبال ، وقد تكام

أفلاطون عن الجبال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاور الأربعة هي أيون ION<sup>(١)</sup> تم محاوره هيبياس الأكبر ، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات أخرى . فأشار إليه في محاوره للمأدبة<sup>(٢)</sup> وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجبال بالذات ، إذ أن الحب يحجه إلى هذا الجبال ، والجبال بالذات ينطبق على الخير بالذات . فحس العالم المعقول كما تقول الجمهوريه أيضا التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجبال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المستنوسة في هذا الجبال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية ترى أنه كان لكبير الآلهة زيوس القابح على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسمين الأسطورة The Muses وكل دبة من هذه الربات تختص بحماية فن من الفنون ، فالشعرية والخطابة ربة ، والدراما ربة ، والحكوميد ربة وهكذا<sup>(٣)</sup> .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويلقون تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات ولعل هذا الاحتفال الديني بربات الفنون في مدرسة أفلاطون — والذي كان يجزى

---

(١) ترجم هذه المحاوره للرحوم الدكتور صقر خفاجة . والدكتور  
سمير القليوبي .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ ح .

(٣) راجع للمؤلف كتاب تاريخ الفكر الفلسفي الجزء الأول -

سنويا — قد ظل محترما في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي ( إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره ) ولعل هذا الاحتفال يرجع بنا إلى الأورفية القديمة وطاوسها حيث كان يحتفل أنباها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطباها كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وعلى النقرة التي تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من البهارات الرائحة وتنثى فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مصراع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الارتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدونة أفلاطون وبين طقوس الأورفية في أيامها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم باسان أفلاطون في محاورته فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفا رائعا قائلا : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول زقراق ، ونبث عشب أخضر جميل تنهبل عليه نسمة خفيفة من الهواء فيما يل معها في هدوء وصفاء ، ويخفق بين سطح الماء للزقراق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وادقة للظلال تنعني بفروعها الداكنة المخبضة على هذا الجدول لتزلف منه ، حبة المساء . » وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجة المدرسة اهتمامها الجدى إلى الاحتفال بظواهر الجمال في الطبيعة وفي الفن .

ومما يمكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجالية أو للفن قبل أفلاطون . وحلاصة رأيه كما قلنا . هو أن



الفن مصدره الإلهام صادر من ربات الفنون . ولكن ربات الفنون هذا ليست  
إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، وفي مصدر هذا  
الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات» ، فربات الفنون الأسطوريات  
من رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو  
النال للعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تقريص في عالم  
وراء عالمنا وهو العالم للعقول ، كأننا الأمر الفني يستمد جماله من مشاركته  
في مجال الجمال بالذات ، وقيمه تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة  
وشمولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر  
موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن  
أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجبالين الموضوعيين المثاليين ، هؤلاء  
الذين يزعمون أن الفن إنتاج موضوعي وأن غاية الفنان المنهج للأمر الفني  
تأتي في الدرجة الثانية بعد للوضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن  
نأخذ أساسا موضوعيا للحكم الجبالي ، إذ الحكم الجبالي عند الموضوعيين  
يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس  
موضوعية الحكم الجبالي عند أفلاطون أو صحة الجمال التي تؤنس مفهوم  
الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول  
هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساسا للوضعية عند الأفلاطونيين  
وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تنقسم بالذاتية لأن الجمال  
الحسي يصدر عن مثل أعلى في العالم المعقول يمازج نطاق عالمنا  
المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) - مع احترامه للثمن - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الثمن يولد الطبيعة فيحسبها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقاد ، ولهذا فإن الثمن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن يجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأخط الفرائز ويحييونها إلى نفوس الناس ، فإذا تركك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا العساد والزفة في نفوس المواطنين ، ويحزن أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على غسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء - بما يسوقونه من مديح وتفاق للإثراء والحكام للحصول على المزيد من العطاء - يشيرون بحسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بثبات التجار والعمال إلى الثروة والإسراع في إكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدى الأكبر الصنيع والتجارة وأرباب المدن والحرف المختلفة إكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والفسخ والتدليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصنعة والأعمال فتفسد المدينة وتفسد .

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومباقاتهم وإيجادهم عن القضية وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٢٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في قس للموضع وعن الثمن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ ح

فيعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقعباً — سوى ما يكون منها موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشىء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى ماثلين :

١ — أن الفن مادام يلاء الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجابة والانتقان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فأننا لا نغنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصلها المثالي في عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد هبتاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثانى يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بقرينة فلسفية للحكم فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى الطاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا فإن أفلاطون كان لا يريد أن يتدخل عوامل الإدارة والتصوير الكاذب نتيجة لأقوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجية الممارس في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظام وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف الأفلاطونى إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية أما فى محاوراته التى سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفة فيها واضح تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى أن رير بطركا أروضنا بين الظاهرات الفنية ومثال الحال بالذات على نسق ريعه بين المحسوس والمقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن لقيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي للعقول ، وكان الناس هي التي تطلبها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في حماية الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يهجه هفنه ويشخص ينصره إلى للمثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو جسد أعلى وموضوعي وعمودج ثابت متكامل معقول يشارك فيه كثرة المستويات ، ومن هنا يمكن أن نسمي موقف أفلاطون من الحاجة الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين هاتين المواقف موقف أفلاطون من الفن في محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

(١) فيبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير الجمهورية ، وبعدما على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أبداً من الموقفين المؤيد أو المعارض فن .

في محاوره فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس . وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يجب على الفنان أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية وراقصة .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم

## ٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر. وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لمن الإقناع في الخطابة وكذلك للاستلوب وصوته وصفاته وأشكاله الحالية. ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدول وتعتبر فرها للاستخلاق والسياسة.

ولكن عند أرسطو وظيفة مزدوجة: فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها<sup>(١)</sup>، وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان انطباعه الخشن للأشياء كما تبدر له في الواقع أي — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للبريات. بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لسلطانها الداخلية أي لواقعها الذي تفيض به داخلها، فيقدم الفن لنا نماذج صوراً Types مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة. فإذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً قلنا نجد أنه يتربع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة، فلا يعصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصير هذه المعاني الغريبة التناول خياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مسعى عال من الأداء العقلي والفني، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيثاراً في

== الجماعة الانسانية والمحافظة على كيانها. والفنون قد تستخدم استخداماً

حسناً أو مشيناً — القوانين ص ٦٤١ — ٦٦٠

(١) كتاب السباح الطبيعي ٢ ف ٧ ص ١.

الفلسفة من التاريخ (١).

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - الإدلية أو العرفية :

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهير Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالنيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل تسلياً للهجرة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسليية . وكذلك فإن التطهير يفهم من التبرأى الأخلاقية والجهالية . . . وإذا ما تحقق بهذا التطهير نتيجة للتذوق الفني الجمال فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية . أو ينوع من الرضى . أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهير إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء أروناجورازين السفسطاني فيما قاله حول الإيماء الخطأى : وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون : ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن الماكاة . ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فإن أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة . ولكن بمسة فرقا شاسعا بين الموقعين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقعين وينقلها كما هي — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

، وهو بهذا تصور المحسوس كما يترأى له ، إلا أن أفلاطون يذهب إلى  
الجمهورية عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا كل  
الموقفين لأفلاطون نجد الثنائين يوجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى  
المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقف  
أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاهها إلى  
الواقع وأيضاً إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تعصف ،  
تماماً بالصورة الواقعية ، بل ليست للمثل الأفلاطونية بل هي تماذج واقعية  
يحاكها الفنان دون أن يتدخل في طبيعتها الحسية الواقعية تعديلًا جوهرياً  
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي . كما ظهر الخشنة عند  
أفلاطون ، بل هو تعديل تظهري فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني  
في نطاق الواقع فكان ثمة تدخلًا لشخصية الفنان لذلك يبرز الواقع بصورة  
أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثم فإذا سمعنا لأرسطو بأن تسحق موقف  
أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فأننا يمكن أن يسمى موقف أرسطو  
بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره  
فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعلمها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في  
نطاق الواقع أيضاً ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فأننا نحس بأنه  
يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف بحيث تتأثر الموضوعية  
بدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذي يتسامى بالمرور الواقعية عن طريق  
خلقه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها  
من ( الصورة ) فالطبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فأنما تحدد لها مكاناً

في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاكي ، تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ، ولكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تماثل الأثر الفنى مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل المحاكاة هنا تنمى أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفنى .

يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال المحدد بمعنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالى دون تعريف الشيء الجميل ، وإن خصائصه والإشادة إلى حقيقة ، جوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فيجب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد وجد في عا ، امة المتعاقبة في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق السبع مآخية » وكتاب « المبادئ الطبيعية » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تعدل منها أو تحذف منها . وعلى الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى ونحت زمامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان غلاما لأدين وكان مرتبطا اشد الارتباطا بالقيم الدينية لأنه يستطيع أن يحيد عنها .



## فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ واكن  
نحجب عن هذا التساؤل جمعين علينا أن نميز بين موقفين للموقف الأول ،  
وهو الموقف الذي يطلبه الشرع ويصير عن أصول الدين ومسلّماته يؤيأها  
الموقف الثاني فهو يهتم بأبواب الحياة الاجتماعية والثقافية التي كان عارضا  
المسلمون بالنقل في واقعهم التاريخي سواء كانوا ملغزين فيها قواعد الشرع  
أم مبغضين عنها .

والأمر الذي لا شك فيه أن المسلمين ولاسيما في عصور الإزدهار الحضاري  
قد ألقوا على الفنون وشفقوا بها وقدروها وكتبوا الكتب والأدب والفن  
مليئة بعدد من المواقف التي تنم عن استجسان أو تقدير جمالية عند العصور  
للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر وإغ . . . وكان النظر إلى هذه الفنون  
من ناحية استنارتها للحواس فحسب أي أن تقع به الجمال كان تستند إلى  
التناسب الظاهري الحكم في جميع مجالات الفنون التي تمارى عليها المسلمون .  
وذلك هذا الشعر والنثر ، فالن الشعرى كان له عند المسلمين للمقام الأول  
بين هذه الفنون جيماء . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة في  
الشعر وخصوه للأوزان المعروفة فحسب ( أي من ناحية موسيقى الشعر  
الظاهرة ) بل كانوا يهتمون بدرجة أكثر بالضمون الشعرى . وكان الحكم  
على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا الضمون . ومعنى هذا  
أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك الحسي فحسب

بل كانت ترتبط بالذوق بما هو جميل، بإدراكه لغيره يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالته تركيبة.

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرق قد تدخلوا بالمنع والتعريض لبعض الفنون كما بذلك فعلوا بتوجيه الإعساق للجهان بعدد المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون، بل لقد غفل إناجها عنها إلى بعض البلاد الإسلامية في المشرق، وتحص منها بالذكر النعت، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه، وليكن الواقع أن السبب الحقيقي للذي يمكن وتوا هذا التعريض هو غفلة ورجال الشرع من أن يتكسب المسلمون إلى عبادة الأوثان، فبقاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية من أصنامهم، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا العلة تماماً بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي.

ولم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتعددت عنهم زخارف فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بقرطاجنة. أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات، فقد كان المنع تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى الفرس الذين لم يابهاوا كثيراً بتحريم التصوير وذلك انسياقاً مع تراثهم الفني القديم، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصاً فيها يتعلق بالتصوير على النسيج أو صناعات المخطوطات أو مقايض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة معمرات تعد من أروع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت ، أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المنغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المبدعين أنفسهم من الإدهام بالفنون وبالأخبار الجميلة وتقدر نعم الجمال في جميع صورته وكثافتهم بالمظاهر الحسية للجمال سواء على طريق البصر أو السمع .

فإذا ما أضفنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحرير لا يمتصيان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على المصنوع نفسه وما يؤدي إليه من تخالفة للشرع فلذا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من قواحي الجمال ، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام لأن الله جميل يحب كل جميل ، وإن جمال المخلوقات يرتبط بحسن عظمة الخلق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بعظمة الله وجلاله . ولكن أرباب هذه النظرة إلى جمال المرأة بالمثل التي هي أي بالأشياء هو الذي يعد من باب الحرام . وقد جاء المعتزلة وروبوها الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، لما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً أو يعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكأننا هنا بمعدة موقف جمالي عقل يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية

(١) راجع كتاب التصوير الإسلامي ومدارسه ، محمد جمال محرز .

بهذا العبد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة الرفع على  
التطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد زيادة العقل على النقل في  
كثير من المواضع .

ولعلنا قد لمس موقفا مفسرا الجمال عنده رضى التصوف الذين يتكلمون  
عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامزة الغزالي  
في كتاب إحياء علوم الدين (١) فيمد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين  
أن السماع يشير حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى محض  
الأطراف يحركات غير موزونة تسمى «الاضطراب» أو محركات موزونة تسمى  
الصفيق والرقص ؛ نراه يستطرد فيمن أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة  
إدراكه ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة  
فتنقل القوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها إذا  
استحق الموضوع هذا الشعور بالذلة والشعور بالذلة إنما يتم بعد إدراك  
الحال ، الموضوع من جمال ، فتنبيل إليه ونحوه . وبقول الغزالي (٢)  
« واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب  
الجمال . ولكن الجمال إن كان يقتاسب الخلقه صفاء الذن أدرك بحاسة  
البصر . وإن كان الجمال بالجلال والمظلمة وعلو الرتبة وحسن السمات  
والاخلاق وإراة الخيرات لكافة الخلق واقاضها عليهم على الدوام إلى غير  
ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . وانظر الحال ، قد تستمار

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثاني ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٧٨٠ .

أيضاً يقال : إن فلاتا حسن وجيل ولا تراءى مدورته . وإنما يعنى به أنه جيل  
الخلق مخلوق بحود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بهاء الصفات الباطنة  
المحصنات لما كما تحب الصورة الظاهرة ... « ويستطرد الغزالي فيؤكد أنه إن  
لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله وأثر  
من آثار كرمه وغرقة من بحر جوده سواء أدرك هذا البهال بالمقول أو  
بالحواس . وجماله تعالى لا يعصونه فإن لا في الإمكان ولا في الوجود .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال ونفسه ، فهو أولاً  
قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكانت الجمالات الجزئية سواء  
كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من  
آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بجمال  
الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك  
بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت  
بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال للمعنى  
التي تحصل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي  
الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات . وأيضا نجد يميز بين القلب  
والعقل . وفي نظره أن للمعقولات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها  
جمال للمقول ، وفرق ما بين جمال المقول وجمال الصفات الباطنة التي  
يستشفها الوجدان وعلى هذا الأساس نستطيع أن نجزم أن تفسر موقف  
الغزالي في نظراته إلى التذوق الجمالي بأنه يشهد إلى ظواهر جمالية ثلاث ،  
حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي وكما سبق أن أشرنا أمر لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يعاينها من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تعلق به ظاهرة الجمال ومدى ارتباطه بالحلال والحرام في نظر الشرع .

### فلسفة الجمال عند المسيحيين

فلذا إقتفنا إلى المسيحية نجد تمجيدها لا محورها وتوحيها لا منعها ؛ فقد ظهرت في هذه الفترة ورائع الفن العالمي خصوصا في عصر النهضة الإيطالية ، وضمن الرسامون في تزيين الكنائس وللعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور للكفاح الديني . كذلك إظهار الوراثة في صنع قطع الزجاج الملون التي تتركب في نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي تراها ترتبط بالدين وكان أعظم ما أديحه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات للموسيقى التي كانت تعزف على الأرغن وتقرن بها الجوقات الدينية في الكنائس .

## فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا اقبلنا إلى العصر الحديث ، فإننا نلج موضوع هيمنة التهمة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعني العودة إلى الإنجاء الموضوعي بصدد « الجمال » والذي كان - ابتداءً عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما دو جيل على غرار تصورنا لما هو حق ١٩

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتي أن هذا هو الموقف الجمالي الذي يثنى مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالي الذي - كما نرى - إنما يلتمس بالسلب النفسي الذاتي الذي يفسح مجالاً لتدخل الإحساسات والأهواء التمردية في تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سيجل مع مظهره تحولاً أساسياً في نظرتنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول انجاء إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتسبت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية في مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باؤيس في إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتي بصدد الجمال ، فقلد أوضح أن نظرية ديكارت في الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالوسيقى مثلاً

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك نخضع للقواعد العقلية المبسوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمقياس مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال كما يروق لعند أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - في هذا المجال - استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والوجد الفردية .

ولقد أشار مونتس قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ، وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسلبت الجمال عند الزوج غيرها عند المنود أو الصينيين أو الأوربيين .

ج - لما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بصدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته فتلا ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكان لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العضوية

---

(١) راجع البحث القيم الذي أخرجه الدكتور عثمان أمين في مجلّة كلية الآداب / جامعة القاهرة في الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ - ٥٦ عن نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالي .



وبين العجز عن استمالتها ، وللوضوح الذي يحقق هذا الإنزان هو الذى يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم . فان ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية الغريبة التى لا يشار إليها في تحصيلها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفتت لذة الحواس إلا فى نطاق العلم العائى ، فحينئذ يحدث من اللذة النفسية ذات طابع فنيولوجى بحيث يـ

ومن ثم أن جميع الفنون تنطوى على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لى تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالامتلاء والارتياح من جانب الحس والعقل معاً . ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنسبة العضو الحاس ز يطابق العقل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للمعاطف والرباط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً في تقويم الجمال . فان صوت شخص قريب إلينا - وإن كان على جف محدرد من الجمال - خلىق بأن يشير في تقوسنا شعوراً باستمائه والحكم عليه بالجمال .

والخلاصة أن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :-

- ١ - مرحلة الحس .
  - ٢ - مرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورها بدون المرحلة الأولى .
- واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجيل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد : عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . وبتط هذا الموقف نظرية ديكارت في الإتمالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد الحس بالذهن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمات الحسي والمثلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال عند ديكارت كما توهم معظم مؤرخي فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك هداية جمالية كما هو الحال في ادراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصي ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام القبح ، إذ أن الجميل لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل ، ومن ثم فإنه يتمتع بوجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالي خاضعاً لحصيلة إعجاب المتدربين مما ينشأ عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسيجه المطلقة .

ليبنز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦ م.

اتخذ ليبنز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لاشئ منها لفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بصورات مشتقة من مذهبه في الذرات الروحية . وهو يرى أن نظرنا إلى الجمال متفرعة من تمثيلنا بوجوده انسجام أزلي بين الموفادات الروحانية المعيزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التي تتمثل في أنوار متميزة شديدة الإشراق، تزداد وضوحا وجلال كلما معنا في كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمي .

فالكون في نظر ليبنز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية . كما يصور الآليون الذين يطأهون بين العباد والكان الحسي . بل هو في نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التي تؤلف كلا واحداً

في انسجام تام ، فليبتز لا يفرق بين الملم وغير الملم من حيث النوع  
ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحياة مع اختلاف في الدرجة  
فحسب .

وعلى هذا فاننا نرى كيف ارتبط ليهتزر عن التفرة الساعية اليكارتية  
النسبية في تفسير الجمال وتعدى في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهب  
الروحي وبمدي تميز المونادات وكذلك يكشفه عن فحشة اللاشعور أو  
ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان ليهتزر تأثير كبير على ( يوجانز ) مثنى . علم الجمال الحقيقي ،  
أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليهتزر يدعى الابن  
اندريه الذي كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ = يوجانز (١) ٦٧٢٤ - ١٧٦٢ م .

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة  
الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن

١ . يوجانز فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤  
وتلميذ على كريستيان وولف في جامعة هاله Halle ، وتأثر في مطلع حياته  
بفلسفة ليهتزر ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هاله ثم جامعة  
فريكنفورث الى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٧ . وقد أصدر عدة مؤلفات  
فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذي كان  
عنا نويل كانت يعرض له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب =



ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشرر الخالص بالجمال وبين المنفعة ، وقد استناد كانت كثيراً من آراء هذه المدرسة .

وهو أصدر ولیم هوجارت<sup>(١)</sup> كتابه عن تحايل الجمال Analysis of Beauty عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدعامه الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستفيداً من تعديلات الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste.

وهو يسعير في المبررات التي تجعلنا نضيف شيئاً بالجمال أو بالقيبح أو بالرشاقة وذلك باقيا إلى الطبيعة . وقد استعمل انبعاثه شكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تكويناها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً هي التي تمدنا بماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يصحقق من طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها باليهض الآخر ، أو الاستعداد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به

---

(١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل على النادج ماشية ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة الباشرة للأشياء . ولداظر ثم يحجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدراً للعمل الفني .

والجمال ، وهى الأصل الذى يجب أن تغضى به سائر الأعمال الفنية ،  
وبينه هوجارت إلى خطأ النظرة الفنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة  
وتقوم ، الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر  
الحق للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قيعة قد يستدرجنا  
فى نهاية الأمر إلى الحكم عليها بالجمال . فيتمتع علينا أن نتجسه أولاً إلى  
الهام الخارجى أى إلى الطبيعة ، وسرى الأشياء عن طريق إدراكنا الجمسى  
وكأنها عابطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة  
ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء  
بحيث تكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا النافذة إلى مراكزها الباطنة ،  
بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن بما الذى  
يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هنالك مجموعة من عوامل مؤثرة تسبب حوز عليها الطبيعة  
وتكون مقصد الإحساسنا بالجمال . ونهش هوجارت بالفعل إلى حقيقة  
عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها  
وحده ، أساساً مقبولاً لتقدير الجمال

#### العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ،  
والتنوع ، والأطراف والبساطة ، والتعقيد ، والفضخامة :

#### ١ - التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء - لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب موجارت لذلك مثلاً مشفقاً من فن العبارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالتوازيك والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

## ٢ — التنوع :

ويعتقد من أم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق بالذقة ، والتنوع ضد المائلة التى تشعرتنا بالملل والموت ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر والفراشات ، يدخل على أعيننا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن هذا النوع لا يحد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع لتخطيط معين . ويرى موجارت أن التنوع إنما يتطوى على صفة التدرج تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

## ٣ — الأطراد :

وهو عامل يلى . ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى الأطراد المخطوط ، والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق صفة الجمال — بدرجة أكبر بالشئ المتحرك .

ولهذا فيجب علينا الفنان أن يتجنب السيمتريه وأن يلجأ إلى التباين .  
للتخلص من الأطراد .

### ٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعبر  
من عوامل الجمال ، فتتوحد شكل المهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم  
عليه بالجمال . والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأناناس حصصان براتين  
المرتتين أي بالبساطة والتنوع .

### ٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الباحية الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ  
الواقع أن حياتنا تنقسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نحقق ثمرة هـــــ  
الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده بالذة الصادقة والنشوة الفائرة ، لأننا  
نفلقنا على صعاب واجهتنا عقبات ، وكلما تجمعت الموانق التي تعترضنا في  
عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حادة ، وسرعان ما يصبح الجهد  
المبتول وكأنه رياضة محبة وهو ترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة محاللة عندما تشاهد انسياب الأنهار  
وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية  
المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل فن خطوط متعقدة يوحى إلينا  
الشعور بالحركة

وليس تعقد الأشكال في نظر هو جارت سوى خاصية كامنة في المخطوطات  
التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى  
ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من جراء ذلك ، ولهذا نحن نسلم هذه  
المخطوطات أو الأشكال بالجمال .



ويتمى هوجارت من تحليله لهذا الميل ، إلى تفضيله المخطوط الإنشائية  
— أى الثعبانية المنعرجة بدون زوايا حادة — على المخطوط المستقيمة ، وهذه  
هى النكرة الأساسية التى أطم عليها موقفة الجمال ، وهى الأساس الذى  
تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد من حد  
القصد أنقلب إلى شيء منفر للعين باعث إلى اللغور وعدم الارتياح ، ومن  
ثم فإنه يتعين استخدام هذا العامل فى شيء من القصد والاعتدال .

#### ٦ — الضخامة

والضخامة تأثيرها الذى لا يجعد على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما  
نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً  
ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فإننا نشعر إزاءها بالروعة  
ونوع من الرهبة ونسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون  
بالذلة . وهذا هو الشعور الذى يصرنا حيناً نشاهد المعابد المصرية القديمة  
بأعديتها الفارعة وتمائيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيف صفة  
الوقار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على صفة الجمال فى الشيء البالغ  
الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .



هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة  
لكى نحكم بعفتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عاملي

تناسب والتنوع في مرتبة الإدارة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها: سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والوساطة، فيها جاملنا من مساهدان ؛ بينما يغنى التعقيد بسحمة الرشاقة على الشيء الجميل . كما تغنى الضخامة عليه سمة الوتار . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء . وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تناسب تناسباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقته .

ويتمشى هوجارت من تحايله للخطوط ، إلى أن أنذر انحسار رشاقته .  
 أي : كثر ما جالاه هو الخط الانسيابي الثقباني The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

• - آدموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke .

كان آدموند بيرك من دعاة التعبيرية الحسية مثلما فعل ذلك معظم مفكري القرون الثامن عشر ، ولحسن الحظ أن أساس التنوع - جملة هو الحسن . وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أدواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ، وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين الفحوس في هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل الذئوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامه لوجدنا اتفاقاً تاماً بين الناس حول مسائل الذئوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادئ عديدة للذوق الجمالي .

— وكان هدف برك أن يصل إلى صياغة قوانين لهذا العلم تشبه قوانين ثيودور وتكون على شاكلة من حيث الصحة والالتحاق في ظلها الطبيعية ، وقد جاء موقفه بهذا معارضاً لموقف ديفيد هيوم الذي وإن كان يجيبنا مثل برك إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للذوق ، ويقسم برك موضوعات الذئوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .  
والأول نشعر في خفيته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرك بالسرور ، ولما كانت الأعمال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى قرينة حفظ البقاء وغرائز الاجتماع الأخرى . وكان نشاط قرينة البقاء واضحاً في مواقف الخطر والخوف والرغبة . فإن الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه يشعرك بالذهول والتوتر ومن ثم فإن كل ما يعرض لأذى أو كفا من صور مثيرة الخوف تسمى « رائحة » . ومن خصائص الموضوع الرائع أنه يبدو عليه منحة من القوة الغامضة التي تثير القلق في قوسنا وتشعرك بالضياع في غماره لأنه يخرض ذاته علينا كأمر لا منته لا نستطيع الامساك به أو الاطاعة بأكمل جوانبه ، أو كفضاء لا حدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الثاني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتم بالترسابة والضمامة ودقة التكوين والنعامة والسمو والمطحة ، ومنحة ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العبارة نجد خفوت الألوان والضياء مع احبا لسة الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمة مصاحبة للأصوات الماددة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجميل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ما هو مقزح أو مروع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الإجماع التي يتميز ليل أو الحب مدار ألما .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناصب بين مكوناته ، إذ أن التناسب لاصلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للمعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأمرنا بفتح النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن أكيال الجسم ولياقته لا تدخل لها في صمة الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يتميز جميلا ما دام يؤدي وظيفته على خير وجه ، لا صفنا الفرد بالجمال . فيجب من ثم التفرقة بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب ، الذي نشعر به نحو بعض الأشياء للكتملة حته ، ولو كنا نبغضها . وإذن فالتناسب واللياقة وليدا المصادقة البهجة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة للشفعة أو كنا نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد تعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نقاخر به ، ومن ثم فليس شرطا أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك أمضائل قانه ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف يعارض للموقف الأفلاطوني الذي سبقت الإشارة إليه .

فما هي إذن خصائص الجمال ؟

يرى بريك أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —  
الضآلة والرقة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم انصالي هذه الأجزاء .

بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونهضة للظهر - وانخفاض كل يظهر  
للقوة ، ووضوح اللون ويريقه دون . أن يكون خلطاً من الألوان المادة  
أى الفوانع هى أقرب إلى سمرة الجمال من غيرها من الألوان القائمة ؛ ومن  
ناحية الاصوات نجد أن الصوت الناعم الرقيق هو الذى يوصف بالجمال  
دون غيره من الاصوات المادرة أو الخشنة أو القشعرية أو الغليظة . ومن  
ناحية الملبس والبس عند يوك - أم حواس إدراك الجمال - نجد أن  
الاجسام المعقولة أقرب إلى الجمال من الاجسام الخشنة الملبس .

### الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند يوك هى : حسن خصائص الجمال مضافاً إليها  
الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم الملس الذى لا تكون فيه اجترار أو قبح  
متألفة أو غير ملبسجة ، والذى تلمر له الحركة بدون عائق أو تعثر أو  
تناقض غير مقبول .

وخلاصة القول أن يوك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جليل  
أو رثيقي فيرى أن «الرائع» هو ما يميز بالبراعة أما «الجليل» فهو الذى  
الغشيل الناعم المصقول ذو البريق المادى .

وبينا نجد الانتقال حاداً وحاداً بين أجزاء الشئ الرائع نجله ، وعلى  
العكس من ذلك بين أجزاء الشئ الجليل ، إذ نجد الانتقال بينها  
متدرجاً . والشئ الرائع قائم اللون وخفيف ، والجليل هادى زاهى اللون  
وحش وإهش ورقيق يجلب الجلب ويحث على السرور .

وقد يتداخل خصائص «الرائع» مع خصائص «الجليل» فيجذب  
تناقض فى مشاعرنا فلا نعلم أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالسلف

والحُب . هذا وقد عرض بريك لهذه الآراء من خصائص الرائع والجميل في كتابه الذى صدر عام ١٧٨٧ بعنوان :

« A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful . »

١-٨ . كانت : ١٧٧٤ - ١٨٠٤ Emmanuel Kant

لقد استخدم كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا صفى الزمان والمكان ، لكنه ما دام يستعمل هذا اللفظ استعمالاً جمعياً فى كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التى تتعلق بشئون الجمال ، وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية فى الجمال والجلال . (٢) بحث فى ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلاح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال » أو فلسفة الجمال ، واتجهت هذه الدراسة على الصفتان الأساسية للأنماج التى : « على الشروط النفسية للمصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبداع » التى وكذلك عن المثل العليا التى يمشدها الفنان ، وهى أيضاً دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفنى وغيره من المشاكل .

ويستطرد كانت فى استعراضه لموقفه الجمالى فى كتاب « نقد الحكم » - فبدى أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسى والعقلى ، أى هو حلقة اتصال بين العقل النظرى والعقل العملى ، أو بين العلم والأخلاق . وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو التفضيلة ، نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أشرنا .

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما يتبدى في الشيء سمته الجمال التي ندرکها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نفيس يقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في توري كل منها واجتماعه من أشباع لذة أو تحقيق منفعة ، ومحررها من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث في قلوبنا الشعور بالإرتياح والانشوة الخالصة المبهجة الفاعسة دون التقييد بصحيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فإن الحكم الجمالي عند كانت يتسم بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو في الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الإنساق بين قوى النفس وملكانها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وکليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص ، وفي كل زمان ومكان .

والشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود ، أي في صورة متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود العقل وتجاوز حدود قدرتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللامتناهي فيولد في قلوبنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جميل » .

وبينما يتو اجد ما هو « جميل » في الطبيعة ، فإن ما هو « جليل » لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب .  
وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر

عن الإنسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجبال ومناط تقديرنا  
واعجابنا بالشرء الجميل في مجال الطبيعة ، أما في مجال الامتناعى لان  
امجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والعظم .

### ٧ - شليج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شليج في فلسفته الجبالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع  
المدرسة الكانتية ، ولكنه لم يترسم خطاها في مثاليته الجبالية ذات الشجب  
الثلاث (الحق والخير والجبال) إذ أنه لا يلبث أن وجه إليهم انتقاداً شديداً  
مهما إياهم بعدم التزام الروح العامة في معالجتهم لهذا الموضوع .

وهو يرى أن الفن ليس أمراً تجريئاً على الفلسفة وليس آلهما ، بل هو  
في حقيقة الأمر معبذرها ونبوعها الأول . فلقد انتهكت التأملات الفلسفية  
للبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداع الفنانين . ولا شك أن الإلياذة  
والأوديسة تعمدان خير دليل على هذا إلى أى الذى يسوقه شليج .

ولا بد في نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تعدد  
في عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه .

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما هن اللاتماهى  
وعن المطلق الترانستندالى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو في جمالية  
الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى ، إلا أنه بينما يمثل الفن  
المطلق في نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة ،  
نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتعمل هذا النموذج  
في انعكاسه على الفكر وفي ترابطه مع غيره من النماذج .

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن في العصر اليونانى القديم تقدياً تاماً على



أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى — وكذلك الفن — من أن يصدرها عن ميثولوجيا من نوع جديد .

#### ٨ — هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا مثيل لها . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلقه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنضبط دراسة الجمال على الفن كيدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرة عن المطلق ، وإذنت فلسفة الفن عنده بتعبير حلقة في مذهب الفيلسوف العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى التسلل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر أجسامها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر التي قائمها تبعيد بنيتها من المحسوسات والحيايات . ولابد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يصل المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يحتمل أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قولب فنية . وإذن فالنن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال ألما . وبالقدر الذي تنفصاوت فيه مبرونة ومباوعة المادة يترتب ، الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القصوى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك في إيضاح كل ما يختص بختاتق الأزوج والأفكار الإنسانية الأشد عمقا . وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي من طريق الوسيط الجسمي وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال في أعمال النحت أو القمار أو ألحان الموسيقى في الصورة الخيالية الشعرية .

وقد يفتقر أن غلبت حقيقة الجمال في أدنى صور الطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف العبال في الموجودات الطبيعية ذات النظم المرئية مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً في النبات ، ففي النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذي ينعدم وجوده في الجمادات . وكلما ارتقينا درجة في سلم التدرجات : من أجماد إلى نبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكلماً بدأ الجمال أي المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد في العالم المحيط به : لأن التعبير عن الجمال جسم جسمانية من الطبيعة الواقعية فليس التقليل أو عاكاة الطبيعة . كما يرى أملاطون . بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويقتضي هيجل مع أرسطو في أبحاثه في الفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية فهو ينقّي العواطف بواسطة الملامات ويظهرها .

على أن الفنان لا يستعمل الفن من أجل الفن أن يكون ذا غاية تقنية ، كأن يستخدم الفن كأداة للتعليم أو للوعظ الديني ، أو لكي يحقق فزوة أو مجدا أو شهرة أو في سبيل الحفاوة بتقدير عاية الفؤم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يحدد مفهوم الالتزام الفني الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجالية ، في الضرور الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على قيمة غنية خالصة لا تخفى في تقديرنا لجهاها لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الثرية للعمل الفني ويجدده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل المبتون إلى نوعين : الفن الموضوعي : كالعبارة والتعبير والتصوير ، والفن الذاتي : كالموسيقى والشعر . ففي العبارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لفظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العبارة بأنها فن رمزي يدل على لفكرة ولا يعبر عنها تعبرا مباشرا ، فالمرم والمجد والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد السماء عن الأرض فالعبارة تترجم عن القوة الزابضة واللاتالية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونشاطها ، بينما نجد في النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير ، حيثل في تنسخ ووج في مادة غليظة كاللجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تبدو لنا في مجال الحياة والحركة وفي عفوانها الباطني ، بينما يستخدم فن التصوير

مواد أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعقد عن طريق السطح ، ولكنه لا يبرز إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فالتأنيذ الفنى الذاتى من حيث أنها تترجم أفعالات النفس وأوامها مستخدمة الصوت ، فى ذلك وليسكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحتمل تأويلات عدة بينما فى الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأثر الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطامير الفكر ، فيصور ويبحث ويصور ويغنى ويروى ، فهو يجمع القبول وهو من الفن الكامل . وكان الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعة الثلاث . والفن القامى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم بغير المنظور أى النفس الإنسانية فيما بعد الشعر الذى ( المأسوى ) كذلك أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا فى أدق الشعوب حضارة وتمدناً ..

ولكل عمل فى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو الغالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطفى التجسيم

(١) يفسر هيجل قناع العصور الفنية تبعاً لتكرره عن التطور الزمنى . فيقسم الفن إلى ثلاثة أنماط ( الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطى ) ظهرت فى ثلاثة عصور ( العصر الشرقى القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث )

١ — الفن الرمزى : ويمثل فى الفن الشرقى القديم . يستخدم التشبيه والرموز ويطلب استخدام أسلوب التأويل ، ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويميز بالضخامة وعدم الاتزان .

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فإنه يفتاب على أعماله الطامع الروحى ، ويميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانين : الروحى والمادى فى منجزاته

ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الزمن الإنسانى ماجزأ عن التغيير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جامداً أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعتز إلا على إشارات مبشرة إلى هذا المضمون ، ولا لكاد نلمس تعبيراً صادقاً عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان يحبط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فأننا نجد توازناً متسجماً بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية ودروماطيقية ثانوية .

---

٢ - الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى القديم حيث تتطابق الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يتم باراز الحقيقة الجالية فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ - الفن الرومانطيقى : ويحتل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم المنظور إلى العالم المفقول ليعبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منها إلى الفلسفة ، وهى جميعاً تعبر عن روح لامتناه أى من المطلق ولكن بينما نجد الفن والدين وليدا العاطفة والخيالة ، نجد الفلسفة تحقق عقلياً مايرمز أن إليه . إذ الفلسفة تحول الصور الفنية والإخلاقية واللعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى، فيبدو تصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، مثل القروضية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف وتضحية من أجل الغير، وغير ذلك من موضوعات لا نجد لها في الشعر الكلاسيكى إلا سماعاً عند هوميروس، فالنثر الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في نظرها وهدونها وسكبتها، ويخلو بها ذات الطابع الكلاسيكى فيصحب - بل في إلهاماتها وصرامها الداخلية - وآلامها واعتبارات الحياة بولي باراز عنصر الإنسانية من مريض وموت، وعذاب وصلب للمسيح، وفي اعتبارات الإيمان ومعاناة القديسين. ولقد أثبت هيجل أن العبارة ذات الطراز القوطى تعبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية.

ويطلق هيجل أسلوب الجدل على الفن باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الخيطة كشفت عنه مؤلفاته في علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فلسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن ولعلم الجمال هو في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى، ولقد أشار إلى موقعه هذا في كتابه «في الاستطفا» حيث يقول: «إن الفكرة هي أساس المثل وليس الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية» إذ أردنا أن نتحدث مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى، ويحصر دور المحسوس أو العصور التي تخضع لإحساسنا، هي أنها تبرز فكرة كائنة هي موضوع هذا التأمل، وهي أساس التقدير الجمالى.

وأخيراً فإن الفضل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetic ويعد هربارت التياسوف الذي تنسب إليه المدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهاور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يعرّف شوبنهاور — وهو من فلاسفة كانت — لموقفه الجمال في كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالفن الجمالية ويقصدها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهب الفلاسفة العام ، الذي يقرر أن إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل التياسوف ، إذ يشاركه في عقيدته ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكأن الفلاسفة يمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقلية ، نجد أن الفنان أيضاً يمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشاملة التي تتحقق بإرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني .

ويضع شوبنهاور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يربط للفنون الجميلة دائماً من فن العازة فالنحت فالرسم ثم شعر النساء وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تحقق تمثلاً ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهاور بميتافيزيقاه المثالية.

### النظرية الماركسية في عالم الجمال (١)

تضرح هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام للمفسر للتطور التاريخي ، وهذا أن أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسين اللينين — يرون أن تاريخ الاستيعاق هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذي يعكس الصراع المتيقن بين الطبقات التقدمية والعاثات الرجعية في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٥٠٠ سنة تقريباً أي إلى عصر مجتمع الرق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولاسيما في آثار هرقلitus وديقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم . وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريشس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف القديس أوغسطين وتوما الأكويني وغيرهما من تسكوا بنظرية الجمال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بوارك وليونارد دافنشي وبيرولو وغيرهم في عصر النهضة — آراء إنسانية وواقعية معارضة للزمامات القرون الوسطى الفناء خبة .

(١) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية الميتافيزيقية في تأسيس علم الفن ، وذلك لتزعمها التأميلية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .



وفي عصر الإنارة تعدى أمثال ادموند بورك وهو جارت ولسنج وهردر وغيرهم ، وكذلك من قن على آثارهم مثل شيلر وجوته - تعدى هؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكدوا أن الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستيعاب والتي اصطلحها كل من كانت وشلنج وهيجل ، وقد أدت بأصحابها إلى الوقوع في تناقضات لزم بالضرورة من موقفهم المثالي . غير أن نغبة من المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكي وتشير تشفسكي استطاعوا شجب هذه المناقشات في معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا إيذاناً بميلاد استيعاب ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعي ، ورائز الإيديولوجية الشعبية المعارضة لزعمة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى أن هذه الاستيعاب التقدمية قد أرست الأساس النظرية للمنهج الذي للواقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذي يدرس تمثل أرفهم الإنسان الجبالي للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة تنصب بصنة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه والدور الاجتماعي المتغير الذي يؤديه الفن في المجتمع باعتباره صورة خاصة من صور تمثل الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فإن مجال الإستيعاب الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها التي أسرنا إليها ، وتتلخص في تمثل الإنسان الجبالي للعالم المحيط به . وتتحصر دراساتها في موضوعات ثلاث مترابطة وهي :

- ١ — دراسة العنصر الجبالي في الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجبال الذاتي ( أى جمال الشعور ) .
- ٣ — مبحث خاص بالمفهوم الذى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وإيجادهما فى مظهرهما الملموس .

و يختلف الموقف البارز كى الينبى عن الموقفين التالى والمادى الميتافيزيقين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجبال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الخلاق والعمل المادى للإنسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التى تستهدف تغيير الطبيعة والجمع - تنمو وتطور فى انبعاث شامل وفى حرية تامة .  
و يتضمن الأحكام الجبالية عند البارز كين عدة مقولات جمالية أهمها :  
الجميل والقيح ، والتبيل والوضيح ، والترأجيدى والكوميدي ،  
والبطولى والمادى للواتر ( Vulgar ) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجبالي للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الإنسان الانبعاثى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظراته للطبيعة ، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى لتمثل الجبال أى المشاهد الجبالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجبال ، فإن ألاستيقنا لآركسية تصويرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجبالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحياة إزاء ظواهر الابداع الانسانى ، وتقدر صراع الإنسان من أجل نصرة الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشتزاز والتفريز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالإنسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والآبداع الفني ، جزءاً هاماً منها بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، فهي مجال العمل الابداعي الذي يصدر بصور وفقاً لقوانين الجبال والشعور الفني والتأمل الفكري . وإذن فالنظرية الماركسية ترى في الفن صور خاصة من صور فهم الإنسان للعالم ، وهي تدرس المبادئ العامة لموقف الإنسان الجبالي إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي علم يدرس تواجدها في ذلك مثل الفلسفة . فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجبالي ، وبين الوجود الاجتماعي والحياة الإنسانية هي وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادي لكي تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمي الأوجه المختلفة للفنون ، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفني ، وصلة الفنون بالمشور الأخرى للوجدان الاجتماعي ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى انبساطها بمجتمعات الشعب وبحياته الواقعية ، والقوانين التاريخية التي تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون في الفن ، والمنهج الفني والأساليب والطرز الفنية .

وقداسة هذه الموضوعات التي تتم في إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعي المتغير الذي تلعبه في بناء المجتمع الشيوعي المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية الفنية هي التحليل العلمي العميق والتقييم الموضوعي العمليات الجمالية في عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للمرحلة الشيوعية .

وهكذا ترى إلى أى حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادة التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعى .

### الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد أتضح لنا من خلال العرض التاريخى السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص بدراسة الظواهر الجمالية قمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التى تتجه تدريجياً إلى تبنى النظرة الموضوعية المخلصه من التأمل الفلسفى فى تناولها لظواهر الكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تميز معظم هذه المحاولات ، ولا سيما في مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة في ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أى محاولة لإقامة علم تجريبي الجمال على نسيق العلوم الطبيعية والكيميائية لن تبلغ أهدافها المتوخاة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الدوق ، وهو ذو طابع فردى يحث ، بقطع النظر عن السياق البيولوجى أو الاجتماعى أو الإقتصادى أو التاريخى العام ، فإن أستاذنا إلى هذه الاطارات مجتمعة أو منفردة لن يصح لنا أن نتصوّر من رصد الأذواق والمواقف فى اختلافاتها الفردية ذات التراء العريض والتى تشكل فى الحقيقة الأساس الراسخ لأى تقدير جمالى ، وسيكون قصارى ما نعمل إليه - إذا أغفلنا هذه الفرق - رمزاً رقمياً يعطينا صورة مبسّرة

لكم الإعجابى الذى يمتد - فى نظر التجريبيين - مؤثراً على القطاع الذهبى وهو ليس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويقفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا لكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية . كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيصبح علماً طبيعياً وصفيّاً تقريبياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، منها أختلفت أذواقهم وذائقاتهم وأجناسهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية .  
ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضلالة هذا المأخذ بل واستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافًا جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فينتجها أحدهما بالجمال بينما يسميها الآخر بالقيح<sup>١٤</sup> .

ولا يبنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للترويقين - إلتزام الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكولوجياً محضاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن الترتيب الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التناوب الإعجابى حول

مبات معينة ، في كل بيئة بعينها أو لدى شعب معين وفي زمان معين وفي ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأي الذي نسوقه ، والذي يؤكد أهمية التربية الجمالية ودورها الذي يقضي على التشتت الغير ملثم والتباين الصارخ بين الأذواق والمواقف الفردية ، إلا في حالات ظهروا موجات وتيارات فنية جديدة ، تصعدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحيثما يحدث التناقض والصدام الذي نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يسمدون بالقضاء على التزعاج والبدع الجديدة ، ولانثبث الوجهة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحيثما تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهي الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين الظنيتين الذاتية والموضوعية يصعد أحكامنا القيمة الجمالية ، إنا يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم للجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تشر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدعاء ليس له سند واقعي أو منطقي . ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أي محاولة لتأسيس علم للفن ، وغاية ما يوصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن في تصنيفهم وأنماذج الانارة الفنية ، ثم الزام أصحابه بأسلوب المحصر والوصف والفرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الاخلاقية - بالنسبة لعلم الوثائق الاخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس التسيولوجي وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النفسية ذات التوتر الكيفي —  
 كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، واستخدامهم لأسلوب  
 القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى استخدام الطريقتين  
 التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي ، ولا سيما في  
 مدارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا  
 في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للحيات  
 الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع التزن عن ظهور المنهج السوسيومترى  
 عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتفصحت هذه قل ذلك — عند أميل  
 دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة استناد علم  
 الاجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة بها بعلم  
 الاجتماع العرفي .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا إليه من استعانة قيام علم الجبال  
 لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم :

• • •

وقد اختلفت مواقف الجبالين المعاصرين في تفسيرهم لتظاهرة الجبال ؛  
 ولكن هذه المواقف المنشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين :-

أولا - اتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولا منيه  
 وجيريل شياي داتين سوزيو وتولستوى ورسكن وكروتش . وأصحاب  
 هذه المدرسة على اختلاف منازهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية  
 مسبقة متعالية عن التجربة الحسية - في تفسيرهم للجبال الموضوعي ، هذا

الجمال الذي ينبت — حسب رأيهم — في وحدات الجمال بالمحسوس . أي أنهم يحملون لجمال مصدرأ يعلوه على الواقع الحسي ويمجازه .

فترى كروتشي (١) — من أتباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة عامة أو علم التعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهي إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصنعها بأنها تمثل تجسد الروح في الموجود للفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حديسياً مباشراً للجزء في أوهة للفرع تجسد في الصور الحسية — زين الاستدلال المنطقي كعملية عقلية تعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالي هو يرى في الإنسان أي أنه سابق على التجربة ، ويعتد أن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد في تجسيم شيء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعي للفن هو الجمال الإلهي المبدأ في الطبيعة . والذي يعد نقياً يدعه إله في غلوياته . فالنن إلى الكمال إنما ينقل من جمال الطبيعة الإلهي ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامي أخلاقياً ، ولهذا فالنن عند رسكن دوره المعال في التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوي (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنساني يستخدمه الأفراد في نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فإن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم في

Benadetto Croce 1866 - 1952

John Fuskim 1919 - 1960

Lev Nikolayevich Tolstci 1828 - 1910

(١)

(٢)

(٣)



تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتعين أن يكون هذا الانتاج التفى مقبولا ومفهوما لهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتقى الوضعية الشكية التى يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو بعيد البناء من جديد لاظهار القيم التى نحتاج إليها فى حياتنا . لكن تدوم هذه الحياة وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التى تسهم فى هذا النشاط الحيوى .

وأخيراً نجد جورج سنطيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانياً - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي فى دراسة الظاهرة الجمالية (ونضيف إليه الاتجاهين الوضعى والعلمى) فيمثلُه فخنر (٣) الذى يعد رائداً لهذا الاتجاه فى علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء فى الكشف عن الجبال الموضوعى بادئاً من الواقع المحسوس ، لكن يتوصل إلى تعيين القطاع الذهني فى وحدات الجبال المحسوس ، وفى سبيل ذلك قام فخنر بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية وبيانها ولكنه لم يحرر تقدمها ملحوظاً فى هذا الاتجاه .

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(١)

George Santayana 1843 - 1952

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

(٣)

وجاء أتباع من مدرسة فنخر ورأبوا بين علم الجبال والبيولوجيا اقتداء  
بأميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا  
تيار علم الجبال الفزيولوجى عند جرانت الن<sup>(١)</sup> ، وعام الجبال النفسى عند  
فونبث<sup>(٢)</sup> ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هيرت  
سبنسر<sup>(٣)</sup> .

وقد حاول تين<sup>(٤)</sup> تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديد الخصائص  
الموضوعية للشاخصة لظواهرات الجبال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن  
تحت عناصر ثلاث عناصر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجسم .

وقد أقم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التى  
أجرها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور  
كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع . وقد أسهم  
شارل لالو<sup>(٥)</sup> الذى أشيرنا إليه - بمجهود كبير فى إرساء دعائم هذا العلم ،  
وذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال  
التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعترض لوظائفه

- |                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Grant Allen                     | (١) |
| Wundt                           | (٢) |
| Herbert Spencer                 | (٣) |
| Hippolyte Taine ( 1828 - 1893 ) | (٤) |

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة  
التفسير الاجتماعى للجبال وكان قد تأثر بهيجل فى بادى الامر . ويبدو =

الاجتماعية والدور الذي يلعبه في الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفني وأسلوب التعبير الفني ، فننظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن الذوق الجمالي للاتار الفنية لا يمكن - في نظرم - أن يكون أساسا للحكم الجمالي إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .



ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية للتأخرة ، ولا سيما تلك التي صدرت منذ أوائل الربع الثاني للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والبارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات فنية ممتازة من المؤلفين من مثال فالتان فلدمان ، وهنري فوسيلون مؤلف كتاب « حياة العصور » ، وروينداية صاحب كتاب « أستطيقا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهريت ويد وكولنجوود .

على أن اثنين من سوربر <sup>(١)</sup> أستاذ علم الجمال بالبريون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوربر

أنه قد تغلب أخيرا عن هذين الاتجاهين . التالي والاجتماعي . وغلبت عليه أجبر نزعة صوفية في تفسيره للجمال .

Etienne Scuriau

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فـ « ويرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى تعبيره أو الرسام إلى لوحته المبدعة . »

ومن أهم كتبه كتاب « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

### علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجبالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع المبادئ التطبيقية . وتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يفضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد أجهت إلى التجويد الفنى ، وينزل منتجوها جهداً كبيراً لكن تبرز أعمالهم الفنية وقد علمتها مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية الفنية .

وعلى هذا فالتأنيث نستطيع القول بأن لإداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صاحبها بالفن الجميل ومقولاته الجبالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا - لا نقيم حداً أصلاً بين ما هو فن خالص وما هو

فن نقى ، ذلك أن ثمة تداخلا بين هاتين الطائفتين من الفنون ، ولهذا ونحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفني في فنون الطائفة الثانية العملية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بأنهنس : علم جمال تطبيقي ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة في مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول - في أبحاث تالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم ، وميادينه ومقولاته . ونكتفى بالتعريف به في إيجاز على هذه المصفحات المحددة ، فنذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية . والذي يتخذ طابعا أوسع جمالية يمكن رصدها عن طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الدوق العام بالنسبة لإنتاج فني تطبيقي معين ، ومعت بحث طريق يجرى الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإيجازي لأذواق مستهلكي الأقمشة ، ذلك بالتصريف على الألوان والمنحوتات والرسوم التي يفضلها المستهلكون حسب بيتانهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والايضاحية والأساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والمطوور وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجبال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجبالية بالفعل في مجال الفن المعاصر - وسنورد في هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها في فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل ( الديكور ) وكذلك في فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التي يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجبالى .



ونحن نأمل أن تنسج المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة في هذه الموضوعات ففى - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحفظ إلا بالنزول اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من دوائى فى مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيداً من الجهد الخلاق لتحديد معالم الأعمار المنهج ، فلسفة فى العذوق والابداع الفنى ، منتج لتلقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

## الفصل الثاني

### معنى التقدير الجمالي.

تكلمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن ثمت علما مستغلا لدراسات الجمالية ظهر وأسفرت منهاهجه في العصر الحديث . ويريد الآن أن تبحث في حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام ونحن نعرف أن الحكم الجمالي هو حكم قيمى مناهجه عملية التقييم للاتار التثنية بقصد الكشف عما تنطوى عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يضع علينا أن تميز أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فإنه يضعين أن تدرس القيمة الجمالية في علاقتها مع عبقى الحق والخير .

لتبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالى لكى يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالى . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال في موضع آخر .

#### معنى التقدير الجمالى :

حيثما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيقلب عليها تارة ويقلب هى عليه أطواراً أخرى ، وكان يصحج أيضا بفرائده وبمفله إلى مطلب أساسى وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما للأكل والشرب ، فالغذاء ضرورى لحفظ حياته / لبقاء نوعه . وكان هذا الانسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إنما كانت طبيعته تنلى إليه طواعيه بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يدخل بأي مجهود

بشرى لتكليف هذا الانتاج وتحدد كيفاً أو كذا أو زماناً أو مكاناً في أساليب الانتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه وتدريب المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدى الإنسان الأول صياغة أو ميل طبيعى يدفعه إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الانتفاع العملى من هذه الظواهر فحسب . . . وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا التفسير ضرورى جداً لاستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان الأول كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تتطبع في تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه كان - على أية حال - صورة صالحة لأن يعبرف الإنسان ويسلك بحسبها وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغيير تدريجياً حسب تجارب الإنسان التى أضافت بدورها حصيلة جديدة من المبرور وعملت على تصحيح الأخطاء بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر - يكون أساساً للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويجلو بالتدريج إلى أن تظهر العلوم الطبيعية وكذلك فإن اتجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ في وقت مبكر قبل التفسير



الفني فإن ذلك لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير ، بل قد تكون الرحلتان متعاصرتين زمنياً ، وربما تأخرت أو تقدمت ، مرحلة منها على الأخرى ، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون لمُساس الشعور أى غاية نفسية مادية ، وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا الشعور الخالص ، الذى لا يرتبط بأية غاية نفسية .

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال فى الطبيعة ، والاستمتاع به ، والتعبير عنه . فهذه ثلاث مراحل نفسية متباينة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير) .

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع يتعذر منه للماء بشدة وهف فيتأثر الزناد فى جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس ، فتصدر عنه حيثش ألوان طيف متساعده ويختصن كل هذا إطار أخضر جميل من عابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتشرت فوق أديمها قطعان الماشية وتغللتها زهور جميلة الألوان ، حينئذ يقع بصرك على هذا المنظر فانتك تشعر حقاً بأنه منظر جميل (١) وللشعور بالجمال فى هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا فى فصول مقبلة ، والذى يهمنا فى هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأول بالجمال والحكم بأن قمة ظاهرة جميلة ، التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية .

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجبال يقصرون الأحكام الجمالية على الأهمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجبال فى الطبيعة . وبعضهم يعتبرها جمالا ثانوياً ( راجع ول ديروانت مباهج لفلسفة ص ١ ص ٢١٢ .

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجبال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فإننا حينما نتكلم عن تنالي الشعور والاستمتاع زمانيا فإننا نترجم التنالي للمنطقي بأسلوب زمني ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكلوجية ترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجبال أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض العاطفي الذي يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستبين سيكولوجيا أي تمييز أو فاصل جمالي بين الشعور بالجمال والاستمتاع به في مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به في نفس الوقت ؛ ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تسمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فإن لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومضددة وياعنة على النشوة . أما تقديرك للجمال فإنه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث في بعض الحالات أنك كلما زدت أو شاهدت أثرا فنيا المرة بعد الأخرى فانك تحس في زيارة جديدة له أن معالم جديدة تنفتح أمامك فتثير في نفسك مشاعر جديدة ؛ ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وتداخل في أعماقها وأثر فيها ؛ فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستغراق أو بالاندماج أو بالتوجد أي النفاذ داخل الأثر الفني ومعايشته في صميم خياله للتأبغة ، وديا أنتهي الأمر إلى نوح من التغمص الوجداني وهي حالة تجسد فيها الصورة الفنية في ذات المتذوق وتسيطر عليه . وهذه هي الغاية

القبوى للثرية الفنية : وبعد الشعور بالآثر الفني والاستمتاع به نجد مرحلة ثانية وهي مرحلة التعبير عن الشعور الجبال وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الفناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفني عن الشعور بالجبال هو الفناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والتفخ في الظفر وقد يكون أيضا بالسكابة نرا أو شعرا .

وإذا أوقفنا إلى الفنان ، فان الذي يطلع أثرأ فنياً ، كأن رسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بظروه على ما أنتجه من أثر فنى محاولاً أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الغير أي بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد أنتائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التي يعيش فيها سواء كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة - وتجد أن الفنان في هذه اللحظة للمقارنة التي يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر - فبعده يشعر بجبال أثره الفنى مها كان حكم الآخرين عليه - لأن هذا الأثر الذى أبدعه يسكن أنعمكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبير أحبا من زمانه النفسى .

وتترك الفنان لتنتجه إلى الشخص المستمتع بالامر الفنى ، فاذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التي أنتجها تبلغ مبلغ الجبال ، فان المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه الآخر للفنى بعين مقارنة فاحصة - فاذا ما تحقق من جمال الامر

التي فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هي لذة معنوية وهذه اللذة أو النبطة التي تعقب التقدير الجبالي أو خال الشعور بالجمال ، هي ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجبالي - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التي مكنته من أن يتغذى إلى بامان الأثر الذي وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر وأذاك جبل يصحبه عادة شعور بالذلة وهذا الشعور أو هذه النشوة هي بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا في سبر أغوار الأثر الفني والكشف على مدى ثرائه ، وهي بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفني .

فإذا أتيح لشخص ما أن يارس عدة تجارب للتذوق الجبالي ب تكرار المشاهدة لآثار الفنايين وأنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال في الطبيعة ، فهل لنا أن نسيال عما إذا كان في أستطاعته هذا الشخص أن يضم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد أستحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجبالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبيرى في مجال التربية الجبالية ولكن تربية ملكة التذوق قد لا تؤده بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وبمايته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة :

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجبالية ، عن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا في مجال البحث الجبالي أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمننا في مجال الوجدان والشعور ، لا في مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحتى إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة عسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لا يختلف وادئنا الحسنة ونشتتها وتباين أحاساننا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعا ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التباين الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهية بحيث يمكن لنا أن نلصق - بواسطته - مستحقة الجمال المألوفة بالآثار الفنية بمبارة حيثما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أى تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم أى فرد حقيقة الجمال وماهية ، وذلك أن الجمال فى حقيقة أمره يختص بالموضوع وبالشخص أى هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستدلال المنطقى أو الرياضى . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وما تجتهد ووصلت بعيداً إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أى نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أى حل للمعادلة . ومعنى آخر هل الحل الذى وصلت إليه فى هذه المعادلة يخالف عن الحل الصحيح الذى وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وحل إذا أضقت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجةها عن النتيجة التى يتوصل إليها زميلك الآخر والذى يختلف الرمز ( ص ) للمعنى عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص ١٠٠) للغير عن حالتك ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة في الحالتين .

وهذا يعنى أن المعام . السيكولوجى (ص ١٠٠) فى الحالة الأولى ، (ص ١٠٠) فى الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير فى حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام للمنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجى أى أثر فى الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلست هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن فى مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليلياً أو تركيبياً .

و- كما يختلف الحكم الجمالى عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الاخلاقية ، ولا سيما عند اتباع المدرسة العقلية ، فبما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يصدر إصدار حكم مطلق من الساحة الجمالية بحيث تشمل جميع الافراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقديره لها . و يبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات المعقدة بين أدراك الناس وإلى تنوع اهتمامهم لتحاول إذن أن تفسر بعض الشيء (١) .

(١) ستعرض لهذا الموضوع بالتفصيل فى فصل قادم .

موقف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذي يسوقه الاجتماعيون يتضمن محاربة تفسعية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حمولة للجميع وليس للأفراد ، وقد انسافت المدرسة الاجتماعية في هذا التيار للمعارض فترهنة الفردية مع التيار الوضعي الذي ابتدعه وأوجست كوفت ، في غضون القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للترعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمي التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما ستري — أن موقفهم هذا ينطوي على تنكّر ومجاعة للروح العلمية الحقة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً بعيداً في تعرية الأحكام الخالية من سماتها الفردية ، فاجهدوا أنفسهم في تقنين المقاييس المادية للظواهر الخالية لكي يتيسر إخضاع هذه الظواهر لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو النحت إلى مقاييس مادية ، مثل درجات اللون وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدة الرسم ، وأيضاً مثل الزوايا التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها... الخ.

وعلى العموم فإنه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون في المقام الأول تأليف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة . وما يعمد الإشارة إليه أن غرضاً من هؤلاء ، أو من ثنائهم ممن يرون بإمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن ، أي على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يعتمدون لإصدار أحكام جمالية على الأجناس الإنسانية والحيوانية فتراهم يخضعون الجسم الحي

للمقاييس متقية للطول والعرض والحصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الانبساطى فقط ، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكن تصبح مقاييس نهائية للجمال الحسى

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى تعهدون أنفسهم فى وضعها وتطبيقها — مما بلغت ذرىة عالية من الدقة — قائما لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهرة البادية أمامنا ، ونعى بهذا لن نتخذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون عسى به الفنان ويستمد منه وحيه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك عسى به المتذوق للذا الأثر فيجاوب معه نفسيا سواء كان هذا التجاوب راجعا إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما يثيره الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعلق به ، فتدخل كما مل يؤثر فى تكوين الحكم الجبلى ، ولم أنه لا نعه عاملا حاسما ، نقبا رغم أن قسما كبيرا من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد للتذوق ، تثيرها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلا خلافا : فانه يقال إن المشاهد للجو كندا وهو فى حار المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة بهائنة ، فإذا رجع يوما آخر لمشاهدتها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا معالما فانه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتسامة والحزن . والواقع أن التقدير الجبلى القائم على تداعى اللامنى والذكريات وحدها لا يكون تقديرنا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجبلى الذى يقرب من العدم



الخالق للفن ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعاني ، وإتيال  
ذكرياته الخاصة بحياته . وسنرى — بصدد الموسيقى وتذوقها —  
كيف أن التذوق الحقيقي للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات .  
فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهويننا — عند البداية —  
ذكرياتنا الخاصة ، وشرعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ،  
لما يشهده من لواعج النفس . وشجوتها . ولما ينطوى عليه من جملة  
موسيقية تنسجم مع لونا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجبالى للحن ،  
هو الذى ينبعث مباشرة على اللحن الموسيقى ويرمى انبجامة الذاتى  
ويجاس مع موضوعه ، سواء كان قصيدا سيمفونيا أو موسيقى وصفية أو  
رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى ( كما هو الحال فى الأوبرا ) ، إذ هى  
موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى ( . . . ) . وإننا فالعامل  
النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ،  
هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجبالى لأن ثمة رابطة وثيقة  
بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بما فى ذلك اللحظة النفسية للفنان وللمشاهد  
المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاورات المدرسة التجريبية والاجتماعية  
وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت  
جميعا العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جبالى رشيد .  
وإذا كان بعض من تصدرت الدراسات الفنية قد ينسجون فى وضع  
مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية . — وهذا ما يسمى بالموقف  
الأكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثغرة أو ثورات فى  
الافق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون

به إلى أن نجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها وتعديل وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحياة للمقاييس العامة ، قد أخفقوا في إدراك اللذات الحية للعمل الفني في وحدته وإتساقه وحيويته الباقية ، لأن كل موضوع فني يحفظ بلون خاص وصيغة مميزة . وطابع فريد ، وإذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيّاً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

### الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي تسمح بأن ننتج بالجمال ، فإن الشيء غلو من الجأ إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير للتعبير الفني متعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المختص عن المشاعر الجميلة ، فليحي الجبال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة منظور إليها من ناحية الوجدان والشعور ،

### الخير والجمال : (١٠)

وليس الجبال خيراً أو مشعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجبال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس ، كما نجد ذلك عند أرباب مدرسة الفن للفن ، ومن ثمة فلا يمكن وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجبال ، ومع هذا فإنه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طائفاً مشتركاً وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سننتاولها بالدراسة في المصطلح القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالاً إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الاختلاف راجعاً إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينئذ نجد اختلاف ذكرياتنا في عملية التقدير الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائماً بين الجبال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيداً ، والواقع أن الجبال لا يقرن بالمشعة مطلقاً ، إنما يصادف أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه للمشعة ما ، لا مدخل له في نفعه الجبال .

---

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من

الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجبال في الشيء وصفة الإمتاع أو الملازمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجبال والجزائيه الجنسية ؛ فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجاهل لأنها تفتنى ، أنوثه وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجاهل تحت وطأة الشعور الجنسي ، ولو أن فرويد - كما سنرى - يقول بهذا الضعيف .

وأخيراً فالتناقد نحكم على الشيء بالجبال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا اجبال الأشياء . والأمر الذي لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجبال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نهجز عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا اجبال الشيء ، ويكون ذلك دافعاً إلى التشتت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجبال في الشيء الجميل كلما ازداد اقترا به من إدراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال في حقيقة أمره عملية نفسية وجدانية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبتنا هذا التوجد ، فالتعظيم الجمالي إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التي تستجود على مشاهرتنا بما ركب فيها من سمات جمالية نجبرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال فالجهود الجمالي ليس سوى إدراك المرء لحالات قصه مجسمه في أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس (١) أى

---

(١) فلسفة الجبال - تأليف جاريت - الفصل السادس (الجمال والتعبير)

من دلالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا  
يشارك المتذوق في تكوينه من ناحية الاتصال العاطفي. الماحب للإحساس  
بالجمال . وأيضا من ناحية الصحة وتجاربه مع ما أضفاه الفنان المبسح  
للصورة من نراء والوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أي  
من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية ، وكذلك  
ما يمنحه للأثر الفني من تكنية بارعة أو ممة أو تقليد خاص بمدرسة  
فنية معينة .



## الفصل الثالث

### حقيقة التجربة الجمالية

لقد انضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحسكم الجمال عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتدخل فيها عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الجمالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ومشاركة إيجابية فيها آثار حسية وفهم حسية لأمارات متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فانه يضمن علينا أن نتناول بالتحليل مضمون للتدقيق العام أو الشعور العام ، فتسائل أولاً عما يعنيه الرجل العادي حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما هو جميل وما هو نافع . وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو نبيل أو خيم . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها بفهم ومال الجمال عند الرجل العادي ، بحيث يصعب أن نجد معنى الجمال لديه مما لا منها . بل أن الكثير من هذه المعاني قد تدخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمتقنين أو لذوي الأذواق المرفهة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً وناقماً معاً ، أو قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للاعصاب في نفس الوقت .

وقد يتطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى اعتناؤه بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه في نفس الوقت لون مريح للاعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وتدعمي ذمار الأمة أو الأمرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تنجيه في الغالب إلى نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد يكون له صفات أخرى مضافة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن يميز بالتجربة الرواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جالبيه إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادي تتدخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق مضمة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجبالي — أي المتقشف ثقافياً جالياً — القبح كل القبح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تملو على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعاً جالياً ، هذه الخاصية هي كونه جميلاً ، واكتنا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجالبيه في الشيء موضوع الحكمه .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلاً ، إنما يعد — من حيث سلامة الذوق — في درجة أسنى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجالبيه متبلدة لديهم ، ولهذا فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة للعابحة



له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المشعة أو غير هـ — امن  
الصفات على الإحساس بالجمال تغلبا يردو فيه تدخل الإرادة لنعتمد للمحوظ  
بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادى — لنواحي الجمال فى الأشياء ،  
نظرا لعمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمضى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعانى الأخرى عند المؤهلين  
لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولستنا نشهر بهذا إلى  
استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية .  
وإذن تصفة الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى بما أوردنا .  
فقد يجسدى الجمال مثلا فى أثر فنى محرم دينيا أو مستهجن من إنتاجية  
الاخلاقية ، كأن يمرض المثال جسد امرأة هاربة مهزأه ملاحج الانوثة  
الصارخة — كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى — رودان . وقد  
يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى  
منهم لأحط الفرائض وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الامر الذى  
يجعل منه دغوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الاخلاقى .  
ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ،  
ومع ذلك فالتنا يجب أن تضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من  
إنجاز هذا العمل المبنى على مجرد إثارة الفريضة والله الله المعتمدة للسنن  
الاخلاقية والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه  
الإنجازات ، لهذا فالتنا نشهد صراعا دائما بين الفن والدين والاخلاق . وقد  
آثر معظم الفنانين فى المصور الروسى وفى عصر النهضة ، أن يعيشوا فى

كثف الكنيسة مسرّحين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين  
أعجاز المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

### السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أجمعنا الكلام عن الصفات الغير الجمالية التي تتداخل مع معنى  
الجمال في الموضوع الجمالي ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث في صلة  
الجمال بالشعور بالارتياح . ثم علاقتها بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد ان الشيء قد يكون جميلا في نظر  
البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أي لا يبعث على الارتياح ،  
وذلك كالموسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات  
ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحساس الدافئ وهي تتضمن مقاطع  
قصيرة مثيرة تتوزع عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول  
تدق في هتف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامي الأطراف وسط قبيلة  
في غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الأصلي هو جنوب أفريقيا ،  
وإنذ النوع الأول للموسيقى الجاز هو ألحن الزنجرى الإفريقى . ويدور أن هذا  
النوع من الموسيقى الصاخب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما  
نرى الجزء الجنوبي من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى  
ذات طابع أسباني . وقد طغت على غربى أوروبا موسيقى الجاز وبدأت  
تكتسح للعالم كله ، مع أنها موسيقى مجهدة للاعصاب تطلق على الحواس ،  
ولا يكاد المرء يطالع ألحانها حتى يحس بأرهاق شديد عن عنف الإيقاع  
وتحابع الديك القصيرة ذات الرنين الضخم الهسهري الذي يكون له أثره

العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذنه فهى نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهى جميلة بالنسبة لمن يمشقها .

وقد يرد الناهتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تسمع عن التوتر العصبى والإجهاد للربيع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية إلى هذا العصبى فأنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكثوبين الذين يستمعون إليها ، يعيدل إذ أنه حينما إلى مستوي عظمى ومنهتها ينسحب ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفرغ شحنته من التوتر النفسى ، والإستعداد العصبى ، ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شريط من المراحة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال ،

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكى سنفهم أننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالجهود المعنوية ، كلما طال زمن الاستماع ، وتكون أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لمرآته وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشبه التفرود لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يدرج على السماع الموسيقى وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل المتذوق الموسيقى .

أما المستمع السطحي من النوع الثانى ، فأن للوئيقى تولد فى نفسه تيارات بعيدة الغور تتعق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق فى تأملات أو فى أحلام اليقظة ، ويصبح كما لو أذناه لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهبول أو فى شغل عما يتردد على مسامعه ، والحق أنه مشغول بتابعة خليجات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع للوئيقى العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاينة لاستماع اللوئيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعنا حقيقيا للوئيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرح خياله فيشجعه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللحن للوئيقى نفسه فيتأمله متابعاً بقظة عن كثب ، حيث يقوم ذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحدات اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل فى مجموعها رموزاً لقصته حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقى تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً ، ولتضرب لذلك مثلاً : ففى « بحيرة البجع » لتشايفرفسكى . نجد قصة حب مضاعفة فى قالب أسطورى . أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة جمعة . فيقضى الأمير ودحا طويلاً من الوقت يبحث فى البحيرة عن حبيبته بين البجع ..... والمؤلف للوئيقى يترجم فى تصوير هذه القصة بالموسيقى . وفى تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبمته المجدد عن حبيبته « البجمة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه فى هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نقدرد ونحيط به أثناء سماعنا للحن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لهم هذا اللون من القصيد السمفوني .

ونمت مثل آخر : أراد فيردي أن يصور مأساة الانسان مع القدر فالف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة الانسان مع القدر . كيف يقف الانسان أمام القدر عاجزاً ألا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً يمهده عن الحان هادئة رقيقة كأنه يلبرح مالمى رترار دافئ يحمي . ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى تراه يأخذ في الثورة ، فيغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرهز تلك القسوة وهذا البأس وكأنها جلايد من العصر تندفع من قوة بركان وتساقط على الإنسان الذي يسكن على سطح البركان فينقض عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سهرته الأورني كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في السهر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردي » في تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكك النفس إلى التأمل والابتغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنيفاً يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك جأئق الإجهاد العصبي الذي يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مزيج . . . كموسيقى الجاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريج « و » الجميل « فإنا نكون قد قطعنا شوطاً

بعيدا في تفهم معنى الجبال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصفون الجبال بأنها  
خاصية في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجبال الطبيعة عند كثير من  
الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

### ب - علاقة الجبال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجبال من زاوية المنفعة العملية ، فأننا نجد موقفاً يميز  
نمازين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الأول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير للجبال ،  
وأننا نحكم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأي  
لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة  
الجبال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل  
كالشعب السام مثلا ، فإنه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية والناس ،  
ولكنك مع هذا تهجب من شكل أزهاره وتحس بمجال منظره رغم عدم نفعه  
بل من تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التي تصف جلدها بالجبال ،  
ومع ذلك فإن الحية في ذاتها خيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فأننا  
نحكم عليها بالجبال ، وإذن قصرة الجبال ، وإذن قصرة الجبال لا تتعلق بأية  
صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فإن القيمة  
للجبالية تحمين لذاتها - لا لتأجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو  
الدنية أو الاقتصادية : الخ .

ونحن في الواقع لا نعترف الفن الجميل بالمصوب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فالتنا يجب أن تؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والنمائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن .<sup>(١)</sup> إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن يوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى التفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد يوجه الفن إلى غاية سياسية أو إجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأعمار ، ترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والإجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متصلة بالفن :

The works of Art cannot be approved by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake .

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته . والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

(١) سنتناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل ثام .

وقد نحدد صراما واضحا في حياتنا بين كل من الاتجاه الجمالي والاتجاه الأخلاقي والاتجاه إلى الحق؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث، وإما بأن يتفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران.



## الفصل الرابع

### التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فالتنا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) .

أولهما : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى وتستلبع أن تسميها بالرؤيا الجبالية .

ثانيها : وهى تلك الانفعالات الخاصة التي تصاحب المصور الشعرية وتحييها ذهى كالحامل الشعورى لرؤيا الجبالية .

وحيثما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد شعاراتها فى صورة الحان نفسية داخلية أو نستمع إلى إلقاءها ، فالتنا نحس بانفعالات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تنساب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من انتمائها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار المصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه المصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من مجاربنا ومتعلق بذكر باننا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف من ( تداعى الماتى ) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل المصور الشعرية ، ويصحب

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد  
الذلة والشعور بالرفقة المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه  
المشاعر المختلفة تتملكنا حينما نستمتع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير  
قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى العصور الشعرية والانفعالات الشخصية ،  
لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد  
تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرئية ، وبذلك تكون المشاعر  
ذاتها متأصلة لأن هذه العصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت  
المشاعر إلى أشباه من العصور ، فإنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ،  
وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة العصور . وتقصده من هذا القول أن هناك  
مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب  
يتألف من الصور والمشاعر والانفعالات . ولهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن  
أن يكون مجرد الفاظ موصوفة أو مجموعة من المشاعر والانفعالات فحسب ،  
ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون  
مجموعا من الإثنين . فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لكف عنصرين ،  
صور - انفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك  
التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحس الفنائى أو بالحس الخالص  
الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو  
حتى إلى علمها ، فالحس الجالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية  
والعصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى  
بالانفعالات ، أن الحس يوجه إلى الخارج لى يثد إلى ما يخلق بالأثر

الفنى من صور خارجية، بل معنى هذا أن الحادس للآثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الآثر، مدرّكاً له فى -يوهه- ولى -دته- كما لو كان يراه حين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن تمت فرقا واضحا بين كل من الحادس الجمالى والحادس الفلسفى ، فالحادس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينصب على الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحادس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تصعد عناصرها فى ثلوث متقاطعة يرجع إلى الفنان والموضوع والشاهد المتذوق .

ويحدد أدراكنا للقيمة الجمالية بقدر ترتيبنا الفنية وبقدرة استبعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحادس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والارتباطات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه التواحي الأخرى لانهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تنميه فى نفسه من ارتباطات وصور .

فمثلا هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

( كأن منار النقع فوق رؤوسنا  
وأبنا ليل تهاوى كواكبها )

هذا البيت الذى يمدج به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، يشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئا فى التاريخ . أى يعرفنا بواقعة تاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكذا هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يسميه هذا التاريخ

و قد تشعبت في أنفسنا من انفعالات ومشاعر تدبّر بالبطولة والشجاعة التي وصفها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يشعّر من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يضعها الشاعر تحت أقدامنا فكأنه يصور أن سيوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكها بعضها ببعض الآخر في محرك الغبار التي تنفثه حوافر الخيل - يتخيّل أثر بصورها بواقع - فيرى كأنه ليل تنهاري الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إبراز هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ ببطولة جيش الخليفة التي تتألف أممته النجود وكبار قواد العدو الذين هم كالنكواكب اللامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يساقطون من أثر شدة ضربات سيوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون لنسوع الأسامي للحدس الجبالي مع جاملها الشفوري ، وليست المادة التاريخية التي ترددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجبالي .

ومن ثم فإن شعر العلي كآلفية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متصلة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يعد من الآثار الفنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجبالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي عكس التقويم الجبالي للأثر فمضى ، فإن ذلك لا يعنى أن الصور هي الموضوع المخارجي أو أنها وحدهم الإضافة إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتعرب منها به موضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصورة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمالي ولهذا فإنه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه الفنية .

### وحدة الموضوع الجمالي وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية بمجملته موضوعا جسيما يتصف بالناسك والانسجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هي بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لا بد في تكوين العمل الفني من تدخل عناصرها الثلاثة هي : المادة والصورة موضوع الهندس الجمالي والفهم .

### المادة .

أما من حيث المادة فإننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللغز والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاها الكامن ويترجم من حقيقتها الباطنية وراثتها الحسى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة المنصر الجمالي للمادة بدون أن يعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشرح ودراة السمة الجمالية في المادة الخام قبل أن تدخل في غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « باللاموضوعية » في الفن

وطيوع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما نوهم

المعصر : ١- بالاحتقانه في بعض أعمال ( الفن التزييني ) ، بل إن « التنظيم  
الجهلي للمادة قد يصنف بالنظام والقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة  
المادة وكييفياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعمليات  
منهجية ، منها : التكرار والتريديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظم  
للعناصر التي تتألف منها تركيبها الحيوية ، تلك التي تخضع عليها طابعا زمانيا  
تشبيح فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إيداعية ذات  
مهارة يحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكان إلى زمان ، ولعلنا نلاحظ  
في بعض أعمال الفنان البريطاني المعاصر ( مور ) محارلات من هذا النوع  
يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوي في ذاتها على ثراء عريض من الصور  
الكامنة ،ها قبل أن نحملها أي صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن  
أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئته رغبة أو مطلب يستعين تركيبه  
الفني ، خلال الأداء ، أو التنفيذ .

### الصورة ( الموضوع )

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع كالعنصر  
الفني ، والواقع أن العمل الفني هو موضوع ذاته الأسلوب الفني والطرز ،  
أي طريقة التنفيذ والأداء ، هي المقصودة لذاتها في الإنتاج الفني ، فليس  
الفن موجها لخدمة الموضوع أي أنه لا يسم دائما بالضرورة « بالتابع  
للتمثيل » فقد لا يكتثر الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال في الفن  
اللاموضوعي عند هنري مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر اتباع هذه  
المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية وبالصور المجردة من المحتوى  
التعبيري الذي يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحلل من أسر الموضوع

للتفرغ لجديد العمل الفني نفسه الذي هو عمك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع كمن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضه بلج منها الفنان إلى مله الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني ، إلا أن عداا النفس قد أبتوا أن تمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات أي ميل إياها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم من ميول الفنان واتجاهه عبرته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار ريموندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار نيسب كاسو مدينة جوينكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرأه موضوعا لأكثر تماثيله أو يوجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والإ انحلال في قصائده ، وأن يميل جوهانز في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسقوطه وبلشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة انعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه اقترالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتذاع وجدانيا معها فانه لا يقوم بحكاية الواقع أو الطبيعة ، فانه ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يجدى إلى الحساسية الوجدانية ، والذي يغله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسته أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا الجمهور عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذنبه حركته الباطنة فيتمعن على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

### التصوير :

التصوير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجة ؛ وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان والفن ، وهو مركب إشباع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التى تدمج العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماكك . وليس « التصوير » فى الفن مجرد تأشير فى تقنية المعبود واستنساخه وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل تسقا غريذا أو طربازا فنيا لا يحاكي أبدا الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بصره الوجداني .

فالفنان إذن إنسان يخلق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائل الإجمالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة «التصوير» .



## الفصل الخامس

### التذوق وتربية الأوق الجمالية

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذي يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يعكس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية<sup>(١)</sup> أى عنصر التذوق ، فحكمت على الشيء بالجمال يعنى أننا قد تفدنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية قاضيه نحدد فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات الخلق — تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ترائه الفنى ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة ومصورة .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع والعبقرية فى الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن التاحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك للتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور للتذوق .

---

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشهد المتذوق .

قدن ناحية الثمان نجد أن بعد أن يدع الأثر الفنى يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له وللصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفنى ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الثمان الذى أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفنى ويماطف منه . وخفيف الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان « متأملاً » « ومشاركاً » فى نفس الوقت ، أما التأمل وحده فإن يكون سوتى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفنى ، فلا تحسك تألمد الخلاق الذى يكن وراء ظاهرة التعبير الفنى .

فما هى إذن حقيقة التذوق الفنى ، وما هى مواقفه إزاء الموضوع الخالى ؟

يشير علماء الخال إلى مواقف أو خطوات سببالية لم يدخلها خبرتها للتذوق فيكتمل لديه الإحساس بمجال الموضوع وتذوقه . وقد أجل باير (١) هذه المواقف كما يلى :

١ — وأولها التوقف أى توقف مجرى التفكير البادى لتناول شيء محسوس .  
ثانيها أمام القات .

(١) راجع : ذكرى إبراهيم مشكيلة الفن - ص ٧٥ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essai sur la Methodé en

Esthétique, 1953, p. 121 .

وقد اجعلنا فى الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن التفضل يعزى الى باير فى تحديد ما بهذه البقة العملية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يحزلنا عن العالم المحيط بنا ، وبجعلنا تخيلاً في داخله وننفعل به في العالم .

٣ - أجسامنا ، بأننا ماثلون أمام ظواهر لا تحدثنا ما ومن ثم فإننا نأخذها معنا - ونسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الخدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الخدس المباشر والعيان المباشر ، فنميل إلى الموضوع أو لنفرض منه .

٥ - الطابع الدائقي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يحير فينا أجاسيس وإتصالات خالصة بسيطة .

٦ - التباين ، وقد تتميز هذه الإعتبارات بذكريات ماضية ولتنا يتشبه بالتأثير ، وإذا ما تأملنا في هذا الإيجاء فنجعلنا الأثر الفني والظلال في أحلام اللحظة متشبهين بذكرياتنا وأتينا نتعرف عن موقف الخدوي للفني الخالص وهذا ما يبحث غالباً لا أكثر المستمعين للإلهام في الموسيقى المتعملة بالعواطف .

٧ - التمصص الوجداني أو التوجدية وهو أن تضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالأم أبطال المبرمجين ويظهر على قسوت وجوهنا ما يشير إلى تمصصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .

فإننا نلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتنوع يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستثير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ اللغات في التراجع

والنحى عن امتلاك الموضوع ، يأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتذوق فيحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجدانى ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالى على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشعته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد تقذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأجسنته بذاته خلال الأداء . ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع هى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائناتنا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف تفسر هذه « الشهادة » إنما لن تكون « حيادية » مادامت تعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين . إن كانت برد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة بالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كوضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تقصر على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يثقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية فى الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

---

(١) قد عالجا مشكلة «الموضوعية» فى الأجكام الجمالية فى موضوع

على نحو ما - على التجربة مما يجدها نأرق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فأننا نفضل الكلام في هذا الموضوع من التربية الجمالية أو تربية ملكة التدقيق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متقارب من الوهن ، التي ، لا يسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم في أحكامهم الجمالية .

### تربية الذوق الجمالي :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالي مطابق ، وهو ، أن يبدأ بها في وقت مبكر أي منذ مرحلة الطفولة حتى تفتح ملكة الإحساس بالجمال (١) لدى الطفل .

والواقع أن التفات الملاحظ بين الأفراد يصده أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التي يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفات إنما يرجع إلى نقص في التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فإذا عملنا باستمرار على تلافي هذا النقص ، بأداة التربية لكل فرد في الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوي الجمالي مشتركاً بين الجميع ، فهل يعني هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منها واحداً مشتركاً في التربية الجمالية .

---

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يفتق بهما الإحساس بالجمال وقد تعدا كل الحواس الأخرى ، فهي ، لكن بدرجة أقل .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يحقق بالوصف ول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث يبين البين المباح والتثبت للفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية أن تؤدي بنا أهدأ إلى أحكام موحدة تماماً بهذا المبدأ ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك ، فالفرق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أي في اختلاف درجات التذوق الجمالي .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لإحباط الإغشاس بالجمال عند الطفل فكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بعدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التي كانت وسيلة التربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تفوق على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

#### ١ - الإسقاط أو الحذف التدريجي لكل ما هو قبيح

إن الإقلال من أمثال هذه الموضوعات التي تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالرة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — قياساً على الأحكام السابقة ، هذا الإقلال هو الذي نتكلم عنه هنا وهو عمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه تحصيلات من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه التحصيلات الملقنة خافراً ومرشداً يوفقه إلى تكس الجال تلقائياً في أي موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويحدد هذا السلوك الجمالي في طريقة أو منهج خاص وهو الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح ، أي البدء باستبعاد ما هو أكبر

قربها ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى تصفيه بالمعادى للألوان الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير اعتناسا بالجمال صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتدور مستمرا فى عملية العنثى حتى يستبين له الجبال فى موضوعات تتراوح فيها تماثله بين الهبوط والصعود أى بين النقص والإزدياد ونحين ذلك يحسن يذيقنا بالجمال تسرى فى أسماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية المباشرة . ولا تليث هذه التغيرات الجمالية المترابطة تدريجيا . أنت تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون عندنا أو معينا كصفة جاذبة معدة للتطبيق بعدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة مفقولة بل هو اقتراب إلى الشعور والوجدان منه إلى طبيعة المقول . وهذه اللاتمين التى تميزه هى التى تسمح له بأن يمدل بعينه كل حكم جمالى ؛ بحيث يبدو كما لو كانت حمولة مجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام للممارسة الجمالية ، وسرمان ما تنتقل من الهامش إلى البؤرة حينما تركز اهتمامنا على موضوع يراد أن تصدر عليه حكما جماليا . وهذا المعنى المشور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساسا للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقى الذى يقيس العيوب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبه ولكنه لن يقترب أبدا من المعيار المنطقى لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

### نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب المعكوف في التربية الجمالية — وهو الذي يشبه به طريقة الإسقاط التدريجي لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جذلي معقد وشاق وغير عملي، ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعدة من أحد، بل أنا نستطيع أن نتردد على أصحاب هذه الطريقة قائلين: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم تكن نعرف بالفعل ومقدماً ما هي سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تسجد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الخلال.

وبما لا شك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كبير في مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلاً عن أنها توقعنا فيها تشبه «الدود» المنطلي حيث يترقب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

### ٢ - طريقة تكرار المنول أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التي اصطلاح الناس — والأفراد العاديون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور النخمة والساجد الأثريين والعمائد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدتين الذين اتفق الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفني.

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التي خلفها القدماء كالأشوريين



الفراعنة ، اليونان ، الرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كمن  
التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجيلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات  
الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد العادي  
وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها يا لها من روعة وجمال ، وذلك دون  
أن تكون لديه أي تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر  
والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلياذة  
والأوديسا وفي أشعار فرجيل والمتنبي والبحتري وأبي تمام إذا تكررت  
بممارسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا  
فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالي المتكامل إلا بعد معاناة تجارب  
كثيرة من النوع تتمثل معها بالتدرج أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة  
الأعمال الفنية ودراسمها وقرائها وإحكام النظر فيها بعين ، هذا كله يتدرج  
بالحس الجمالي شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ،  
فيصل إلى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يبضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في  
تربية الذوق الجمالي لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهيب بالطفل  
منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تيسح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في  
مكوناتها فيكشف عنها بالتدرج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط  
الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون  
والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل  
سواء على جدران المنزل أم في المتاحف . وأن يخرج للنزهة في الأماكن  
التي تكتس فيها الطبيعة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه

ولعله أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات  
النزعة الجمالية للفنل وهى التى تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح  
قادر أن يبدع على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل  
لخصائص الجمال .



لأننا اقتربنا إلى طريقتين من الطريق التى يمكن أن تفصل بواسطتهما إلى  
تكوين أحكام جمالية واضحة ، يبقى بعد هذا أن نعرف الطريق الذى سلكه  
الباحثون فى ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

### ٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة  
والمستجدات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يجأرون  
عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأشهر إلى الفنية المعروفة  
فيلحقون كلامها بمدرسة معينة أو موقف معين ، ثم يعضمون أعمال  
المدرسة الواحدة لدراسة مسعوبة تبدأ باستعراض أساليب الفنانة  
( التكنولوجيا ) المتعارضة عليها ، ثم هى تنتهى حتما إلى تكوين حكم ذاتى  
للباحث علمى ما يانه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تتفنى منه العفوية والعشوائية  
الغير مبنية على الدراسة والمقارنة

وكان الباحث الجاني يحاول استنابه جوانب العمل الفني بها يسلمه  
عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له فى النهاية من أن يتواجد  
مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية ..

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية معراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العلمية فحسب ، وهي لن تيسخ لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ينطوى عليه العمل الفني من نرا . باطنى هريض .

وعلى هذا فاكتمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضروري بالنسبة للباحثين فى علم الجبال ولغيرهم من طامة المتذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بـ نتائج العلوم الطبيعية . وهي أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونختم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البعثة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحيها بالسمات والنفوق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى التريـد لأى حكم جمالى .



## الفصل السادس

### مدارس علم الجمال ومناهجه

#### ١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال :

إن الخلافات البارزة بين مدارس علم الجمال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجمالية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه - وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجمال هو دراسة الجمال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أو تقيس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ الخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحدثم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سئلم إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبق لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجمال وإن كانت تصح صيغاتها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدالية أم بائدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلافات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ماوسعنا الجهد أن نستقي من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابياً ونهمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التطور الفني لا يمثّل في الحقيقة سوى تتابع عشرين من عصور الفن

## ٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبحث أولاً عن حقيقة « الجمال » الذي يدرسه هذا العلم . فهل هو « الجمال » في الطبيعة أم الجمال في الفن ؟

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صخره جرداء أو مضطربة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح فخط أي حال كان قريباً من الجمالين يتميزون الطبيعة على الابداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع الفنان وجهه اخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنهما لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلها ما رسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالي الطبيعة رسمها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خلال الموقف الإنساني منها وبفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فبمري أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، ولاكتها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبية المبدعة ، فالجالي إذن هو ما يستثير أعجابنا ويشعرنا بالذقة في أي عمل فني .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معروضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فالوضع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هو اتّيمم الإيجابية أو السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . ولكن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية . أو هو الإنسان مضاعفاً إلى الطبيعة ، كما يقول ( بيكون ) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كالوسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء .

ثالثاً : الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أداؤها بتسعة إيجابية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وأبداعاً وخيلاً خصباً ولا تستهدف أي غاية تنعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق يعبر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فالموضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والإجماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما المادرتان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مداد

البحث في علم الجمال ، يصعب أن تناقش آراء المدارس حول طبيعة الجمال وما هيته ..

### ١ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حادثة في الشيء الجليل تلازمه وتقوم فيه وتنتهي في أريجائه يتجلى النظر عن وجود عقل فهم بإدراك هئيه الصيغة أو تذوقها . وإذن فالجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتعرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعاً يقدرون في تذوق الشيء الجليل والاستمتاع به في كل زمان ومكان . وقد كانت أفلاطون على رأس من يتأدون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نجدته يجعل للجمال مثالا بالذات . وللتل عند أفلاطون هي أسس للوجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كدسب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها الحديثة « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجليل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بمطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كالا



في ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كمالاً أيضاً والجمال كمالاً أى تحقق الانسجام التام في الشيء . الوجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلا الإثنين كامل ويحصل بأسباب الكمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام الانسجام فهو كمال للوجود وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وحيداً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقيم السبب في قيام هذه النظرية اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه يخضع لحكما بالصواب أو بالخطأ كما هو الحال في نظرتنا إلى الحق وفي تقويمنا له :

ولما كانت الفنون عاكسة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطسمة ، لذلك فإن أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرق إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل من صورته فالطبيعة الحسية التي يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير الفنان لها .

وكذلك فإن الطبيعة الحسية ، لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التي يقلدها الفنان ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المسبوخة التي يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجد أفلاطون يعمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الفاروق دؤوبينهم وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يذرون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بها من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وفنانى عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق ، ولما كان أفلاطون يشد لأفراد المدينة تمام التفضيلة لهذا قصد تخوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذى يحجبها إلى الناس فيندفعون في طريق الفجاية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالى ليس كالحكم المنطقى وأنه لا يسم بال موضوعية لأنه يعلق بعدة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر حقيقة وذكريات طويلة ، والأثر الفنى الذى ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من خدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور التذوق الذى يصدر الحكم الجمالى فى النهاية ، وهذا التذوق يدخل فى هذا التفاعل فيصبح تفاعلاً ثلاثياً أى ذا أطراف ثلاثة ويكون على التذوق أن يقتضى الصور الفنية موضوع خدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفنى الذى أشرنا إليه . فالتذوق إذن لا يقف كالمنفعة البيضاء ويترك للموضوع الخارجى أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلى الذى لا يدخل بشخصه فى تكوينه ؛ وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كائن به بصور ينقله متظراً فوتوغرافياً . وإذا كان الأمر كذلك فالتذوق الأحكام الجمالية مستند فى كل زمان ومكان وعند كل شعب وجلس . ولكن يكون ثمة اختلاف أبداً بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فنى واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمال كالحكم المنطقي تماماً ، وهذا أبهـ . ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال مماكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الاداكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

### ب — الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف الرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أعتبر الجمال صفة عقلية حالة في الشيء الجميل ، فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وأخيراً فيمن يدركونه ، فجبال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمره ليس ظاهرة موضوعية بل هو موهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

### ج — الموقف الموضوعي — الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقاً أن الحكم الجبال يتطلب تدخلا من الذات : بشاعرتنا وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الآخر الجميل فتفاعل معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تشغل به الذات المتذوقة فيكون الحكم الجبال ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أن هناك موضوعا بالذات أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله . ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فإذا كان ربما كان الاضواء تتلام فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه الاضواء وتتأقظ . وفي القصيدة نجد كلاما موزنا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على تفوقتنا فيجد صدى فيها فتفاعل هذا الصدى مع أغسنا فيكون الرجوع هو الحكم الجبال . فكان الحكم الجبال - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزنيا مشغفا نوع من رجوع الصوت المتجه إلى شوكه رثانة في النفس : هي تكون أهتراما هو تتعورها بالجبال .

### ٣ - أخلاقية الجبال :

مصمون هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يربط الجمال بقواعد الأخلاق . أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير والجمال ويخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » في العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الحميرية والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحده السكّيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والأخير في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند الفالّئين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستري الذي ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض في علاقاتهم الاختصاصية . مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التي لا تستند في غاية معينة ويعنى آخر فإن « شافستري » يرى أن الجمال في حقيقة أمره ضرب من المارموني أى الانسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة الفضيلة التي ينطوى عليها الدين وإلى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويدون أن جمال الفضيلة في ذاتها يكفي لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التي لا تقوم في نظره على الطمع في الجنة أو الخشوف من النار بل يجب أن تقوم على حب الفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهو إلى الجمال ، وتفر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقى إذ أن هذا الاسلوب الوعظى قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الثمانتين والتعبير فما

يشعرون به من صور قد يكون بعضها منافي للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً، ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو التين للأخلاق، ويرى أنها يتعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإطلاق بلا حدود في تصويراته الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق. وسيفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه يشعر تلقى الصور التي تنال الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة.

وإذاً فيقتضي بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر يتنادى أصحابه بأن الفن يرتضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين، وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم «مذهب الطبيعيين» قد جاء كردة فعل على معاكس للرأى الذى يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب «هزلك» و«تيمه» «إميل زولا» وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسي الداعر «بودلير» ومن أتباع مذهب الفن أيضاً «بولس بوى» كما سبق أن ذكرنا.

وكان إميل زولا من أتباع هذا الرأى أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذى دعا إليه «كلود برنارد» في عصر «إميل زولا» وناقاه من ذلك أن يكون الأدب صورة للواقع أي يتقابل الجمال مع الحق، وأن يتخذ الإثنين هما يسمى بالخير، فإذا حدث وأتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى في هذا التعبير بحيث يفتى في النهاية منع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الأخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو أن تمت التزاماً أخلاقياً في مجال العمل الفني . وأنسياً ما تبع هذه النظرية أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبراً عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجنسية كما نرى ذلك ونفسه في قصة « نانا » تلك المومس التي تعرض إميل زولا لمرور حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب في غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان في نظر إميل زولا قينان - هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضاً نجد إميل زولا بمن قبله « فيكتور هوغو » يدافعان عن الشاعر « يوديليسير » ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأديب المكشوف بما سبقه في ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لثروات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغير ذلك من مسائل قد يمتنع الحياء من التحدث عنها ، وكان قضاء بولدر قد حكوا عليه بمصادرة ديوانه وأرغموا به العقوبة . فقام « هيجو » يرنج هؤلاء القضاة بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب وبأنهم قد خانوا حرية الفن . ويدعوا إذن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن هو المذهب الذي يسمح له أمل الفن جميعاً ويستوى مشاعرهم ويضيق تماماً مع الثمات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقي ولهذا فأننا نجد أنه كلما كان المجتمع واقعاً تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلاً بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والمكس صحيح :

### مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمال في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أي علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومنع هذا فنقد رأي فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون وأصحاب الموقف الوصفي والموقف المعياري ثم الدجماطيقيون والتفديريون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملي .

أولاً - الموقف اللامنهجي : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

#### ١ - النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أي منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب *extase* ، حيث يستكشف الجمال للذوق الصوفي كحقيقة لا معقولة فوق نطاق الحل ، وهذه الحقيقة للتعالية لا يدركها - كما يقول أفلاطون - غير « الموسيقي ، والمحب ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسكن Ruskin الذي



يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظواهر الجمالية - نوع من العبادة أي أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أي شعور إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحس Intuition وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحس ، وليس الحس في حقيقة أمره سوى معاصرة للموضوع والنفاذ إلى باطنه أي إدراك الديمومة والغلبة إدراكاً مباشرًا ، فكأننا بالحس نحيا الجمال ونشعر بديبه في قوسنا ، ومن ثم فإن أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفويت الجمال ومواته .

وعلى هذا فالجمال عند الحديسين من صوفية وفلاسة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارح ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلي .

#### ب - النظرية الثالثة - أثرية الجمال :

وكما أشار الحديسون إلى اسمحالة « المنهج » في علم الجبان فكذلك ذهب التأثيريون إلى أن تذوق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أي أن يكون علماً . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإفعال والقبول النفسي إزاء الجمال كما يقول أناتول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أي صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلي ، ولهذا فإنها

ستبدو قساة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى التفوق الفنى ليس عملية عقلية . فنحن نفضل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نهجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما ندعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق التفوق الجمال فنحس بالجمال ونغبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضة ، فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى يتيسر لنا فهم عملية المضم لا نلتنع فقط بتأدية هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليل خطواتها لكى نعرف قوانين المضم وقواعد سره .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ - حينما تظن أنه يكفى أن نسمع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

### ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاء الموقف الموقف فى ميدان الدراسات الجمالية فمتهم :

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي<sup>(١)</sup> .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال ، وقد حاول « فحر » - أحد دعائها - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطالب بسبع الداني

---

(١) راجع :

الكيفى عن طريق قياس منبهااتها للارادة الكمية ، فوضع منهجاً يقيس به هذه الشعور بالجمال . وهى هذه داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السفة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزيى » الذى يمارض « علم الجمال الأعلى » أو « علم الجمال الميتافيزيقى » الأولى القياسية كما كان عند القدماء . ويتبنى فخرن بالكشف عن عما يسميه « بانقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظرية شخصية الكم الاعجابى لأدواى المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوانين مامة فى هذا العلم - بضروية تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الإختراپ وافه وضئ كتيبة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن .

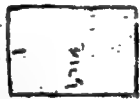
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الإستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للفروق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

وسائل فخرن لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملائمة لنا واستحسناتنا عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعد إبعاد سائر العناصر الأخرى للمعاجة لى من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

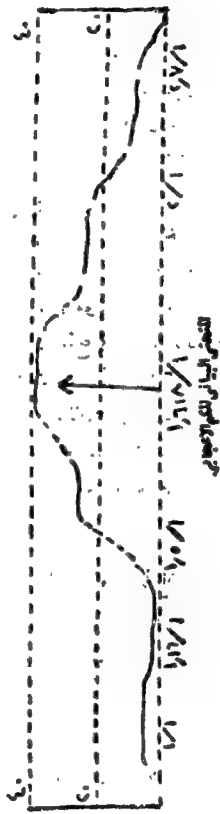
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نعمل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقرب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيما ضمه العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين يستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلا مستطिला يعينه له أبعاد معينة ، ويسمى فخر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي Section d'or وهو الذي يشير إلى أكبر قسم من المجال الأثر الفني .

وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :

رسم بياني يوضح التغير اليان في لكم الانجباري وكما في باكو المستعملات  
استعمالا في التناهي



### السلالات المستخدمة في التجربة



التغير اليان في لكم الانجباري

ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فختر التجريبي لم يبرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بـالمـ الجمالي إلى أن يصبح عدائاً عملياً يجرى الموضوع الجمالي إلى أجزاء ويحكم على كل جزء منها على حدة. فنحن حينما حكمنا على الأفعى بالجمال أو بالقيح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال الأفعى والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فختر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن تحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يتخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكان الأثر الجمالي يتألف من مجموعة ألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون له مجموع قيمة أخرى متميزة تبرز عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذن فختر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمات الجمال تتعلق بالألحان المترتبة لا المنفرقة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق *Supra-structure* يعلو على تركيبه المادي <sup>(١)</sup> .

(١) راجع لالو Gh, LeIo, Nctions d'Esthetique, p- 17  
 " Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons d'un type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب  
الدوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى تأليهة  
المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية  
لوضع أسس مادية أو مفاهيمية لظواهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد  
أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس ليع  
أن معظم الجمالين — ومنهم فخر — يرون أن الأعمال الفنية دخلها كلى  
موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى استخدمت للنهج التجريبي بطريقة مضللة  
قيام بعض المشتغلين بالنق ولبسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام  
ووضع شروط استقرائية للحكم فى هذه المباريات ، وقد لاحظ الحكمون  
فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية تحجز عن اختيار الأجل أو الأكل ،  
فلم تعد المقاييس للثلى الطول والعرض والعمق والارتفاع والخطى  
واستدارة الثدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة  
والوزن وشكل الشعر ولون العين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد  
هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم  
قد رأوا أن تمت عنصراً هاماً أهملوه وهو ما يثير الإغراء والتشويق للنفس .

---

- polyphonique, où un contrepoint de structures mentales et techniques. d'où résulte la structure de structures, ou supra-structure, qui est le tout l'oeuvre, qu'elle soit musicale, plastique ou littéraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتثال  
الجماد أي يكون أمرها كأمثال تحت فتان محتذا هذه الصفات والمقاييس  
الجمالية المثلى ، ولكن هذا التثال تنقصه الحياة . وإذن فإن تكون له قيمة  
إذن فورن بالتفويض الحى .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استعكلة  
و استيطان النفس التى تكمن وراء هذه المقاييس وقللتها جماله ، كما أنشأ  
للحس جماله . وللعنس حجتها وقتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتضت  
المحكمون فى مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما  
يسمى بالفتنة النفسية أو جمال وبهاء الروح . ولنا نباخ عندما نقول إن  
جمال النفس الروحى أعلى قدراً من صنوف الجمال بالفتنة والإغراء الحسى  
بل تستطيع القول إن الطرفين متعادلان فى تأثير كل منهما على جمال الشخصية  
وقوة تأثير هذا الجمال فى الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أى محاولة لأقامة الحكم الجمال على أساس من  
المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مشمرة ولن يكتب لها النجاح ،

ب - أما المنهج التوضيى أو التحليلى فى دراسة الجمال فهذه الذى يحاول  
أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التى ينبغى أن يترسما الفتان فى  
إنتاجه والتأقذ البنى فى تدهه . والتذوق فى تذوقه . وذلك فى حدود دور  
كل منهم حتى تعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم تدرس  
طريقة تأثير هذه الآثار الفنية فى المجتمع . فجمال البحث هنا هو عقل  
الفتان ونفسيته لمعرفة الظروف التى تؤثر فى إبداعه والأنواق التى تميز عصره .



وإذن قلدينا خطوتان . الخطوة الأولى : نجهدها في علم الجبال التحليلي وهي التي نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجبلية ، والخطوة الثانية نجهدها في علم الجبال للديارتي وهي التي نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لحكامنا الجبلية .

ولكن كيف تصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟

كلنا نعرف أن الجبال إما أن يعلق بأثر أي فعل أو بعاطفة أو بعمل على . ولا تخرج صفة الجبال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجمال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور بالذة على ما يقول به البعض فالشعور بالذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا الفئدة الغالطين بذلك نجهد الإحساس بالذة وبالألم أول صور الإحساس الجمالي . ولكنك لا تفقد نفع الجمع الغالطين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس بالذة أو بالألم ، بل يقوم على تخدش خالص للشعور موضوع تحمل الفنان . أما الذة فأنها قد تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه . وهي الحد الأدنى للشعور - الجبال - يستعمل في الشعور بالراحة التي تمرق النفس حينما تشعر بأن ثمة انسجاماً أو تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشيء بأنه جميل وهذه المرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشيء أجمل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشيء رائع أي أنه جمال قد فاق بكل الحدود ، هذه المرحلة شبيهة فيما نوعاً من الميزة العميقة بحيث نتشقى في أعماق قوسنا ونشعر بالهجة والمرح والقبطة والانطلاق . إما

تذوقنا مثل هذا الأثر الرائع . فالروعة في الجمال ترتبط بأهمياتي قسمة  
للتعقيد ، وتدفع به إلى موجه عارمة من الاتفعال تكون أساساً لتقويمه لهذا  
الشيء ، وحكمه عليه بأنه باغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع  
الحكم راقماً ومتصلاً بأسباب الألفية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة  
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضعامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقدساً  
وإجلالاً قننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار  
الروعة (١)

(١) بورديشارل لافو - عالم الجمال النضى - يدولا للمقولات الجمالية  
البعثة ، ويعصرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قوائا الرئيسية  
الثلاث : العقل ، والإرادة ، والحسية أما العقل فإن نشاطه الجمالي ينصب  
على إدراك العلاقات الكائنة بين موضوعات الإحساس وأما الإدارة فلها قد  
تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لصحكم القدر . وأخيراً الحسية الجمالية  
وهي تأثر ملائم يمت على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة ،  
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة العناق أو الانسجام  
harmenie التي هي عكس الحيك الجمالي والانسجام أما أن يصحكون مصحفاً  
posécée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue

فإذا كان الانسجام المحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون في  
هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل  
أيضاً فلفظة هي « سام » sublime وأخيراً إذا كان مفقوداً فلفظة

==

(روحي) Spirituel

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولستأ بعدد الكلام عن هذه الناحية .

ورأى إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادى إيجاباً أم سلباً فإن المقولات تنزب على النحو السابق فيكون لدينا « جميل » أو « قبح » « تراجمى » . « كوميدى » . وأخيراً فإن الانسجام موضوع الحساسة ثلاث مقولات هي « لطيف أو رقيق » . « درامى » . « ساخز » .

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهي : جميل . وجميل أو قبح و لطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الاجزاء والكل المركب منها . أى النسبة المعبرة عن الاتزان فى الموضوع . فيقال مثلاً من المعبد اليونانى أنه جميل وعن العصر الفرعونى أنه قبح وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحلى الانسجام بالنسبة للشئ القبح إنما يعد اختصاراً للإرادة على مقاومة المادة ، وإظهاراً لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩٠ وما بعدها .

Tableau des neuf principales categories esthetiques .

وتوجد صيغ أخرى في هذه المقولات لتسع ولكنها تعميمات أو إشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ .

Pittoresque, plastique, monumental, poetique, theatral roma, neque, lyrique, pathetique, hierarchique, musique, joli, charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractere, etc. ).

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كمية لا كمية. ولهذا فأننا نمدر عليها أحكاماً ذات طابع كمي تعبر عن الشدة لا عن الكم. ومن ثمة فأننا لا نعترف بأى محاولة لوضوح مقاييس بكمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة. ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أى ظاهرة كمية. وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذي ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفني.

### ٢ - المنهج الوضعي

نرى أصحاح هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن تحكم على الشيء بالجمال أو بالقيح. فذلك أحكام كمية فارغة لا معنى لها، بل يصح عليه أن يصف ويقرر ويقرر لا أن يحكم، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسي المشهور محاولة للنقد الأدبي تسم بهذا الطابع الوصفي، فكانت يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل، والتاريخ الطبيعي لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الظواهر والموجردات ويصفها ويقرر ما أمكن ذلك، وليس من إحتصاصه أن يضع لها قياً أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمال، ذلك لأنه علم وصفي نظري يفرض ما هو موجود وليس معيارياً يتناول ما ينبغي أن يكون.

وقد هل بين Taine أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في

المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام النية واتجه إلى الكشف عن القوانين وإلى التفسير. كما هو الحال في علم النبات مثلاً.

### جدول المقولات الجمالية

Harmonie (مفقود)	perçue (مطلوب)	cherchée (متحقق)	réussie (الإنجاز)
Roché Scrituelle سامى	Sat lin e جميل	Bean (عقل)	Intellectuelle
Gcnique كوميدى	Tragique تراجيدى	Gracieuse جليل	Affective (إرأدى)
Hum cristienne ساخر	Dramatique درامى	Gracieux (حس)	Active

### لطيف أورشيق

فعلم الجمال في نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية من نواحي ثلاثة: الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان) إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وصنعية من ناحية الجنس الذى أنشأه - والبيئة التى أُنشئ فيها - ثم العصر الذى تم إبداعه فيه - وتعرف الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث. لا من حيث الجمال أو القبح بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقره ولا فقره إلى غير ذلك.

### د - المنهج الدماطيقى والنقدى :

وإذا كان أتباع المدرسة الوضعية قد أغفلوا الأحكام التطويعية، واستهضوا عنها بالأحكام الوضعية أو النظرية، فإن المدرسة الدماطيقية القديمة قد وضعت مثلاً أعلا تحكم به مقتضاها على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح، وكان أعلامون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة،

ويجسد مدى ما فيها من جمال وإيقاس إليه . أما كانت Kant فانه يضع مثلا أعلى أوليا *apriori* أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند ( كانت ) هو في صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة للمبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وعن الأشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يتوغل على دراسة مبادئ الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصف العنود الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فالتاثير أن الدجاطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى تاجها كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلا أعلى متحركا وأكثر تلقائية وجدة . لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا . ويميز عن الصيرورة والخلق الجبر . وهو الوتية الحيوية الخلاقة *élan vital* . وبذلك المحل المطلق المثالي الدجاطيق ، وتلاشت معه آراء الدجاطيقيين من أمثال أرسطو وروالو Boileau وريتج Brumtière ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجدداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

#### هـ - النهج للمبارى

إن وظيفة النهج للمبارى أن يضع القواعد الفنان والمقاييس للنقاد . وهذه للمقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إتجاهه الفني وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والتذوق في فهمه للأثار الفنية وتذوقها . ويتجسد النهج للمبارى في علم الجمال الوصفي بالزمان والمكان والمجلس - كما

ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معيارية كعلم تجازي  
أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد مائة مطلقة  
تغطي الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال الميئة ، أما  
المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين مافى المنهجين السابقين من نواح  
إيجابية ، فيستفيد من المنهج الوضعي نسيبه المنهجية المنظمة ، ويعارض  
رفضه للقيم . وكذلك فإنه يسبق من المنهج الدماطيق تسليمه بالقيم  
ويفرض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها  
بقيمة أخرى . . .

وكان ( فوننت ) Wundt هو أول من أطلق هذه التسمية أى «المنهج  
المعيارى» على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن تمت علوماً إنسانية ثلاث هي :  
المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس فيها ثلاث هي : الحق  
والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين  
الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية  
الثلاث تفع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو  
أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل في دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه  
إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكي تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن  
تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على السك الإعجابى نفسانية  
المتذوقين كما رأينا في مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن  
تحدده وظيفة معينة ، فالشيء يصبح مادياً أو صورياً Normal إذا أدى وظيفته ،

أما إذا فشل في تلبية الوظيفة الخاصة به فإنه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فإن العمل الفني يكون له قيمة سوية . أى يكون جيلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبة ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراءً أو يطهرها أو ينسamy بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له في مراجعتها موقفاً سلبياً . فيتحدى تشبهاً بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسير على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف تقنية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفني شاذاً أو غير سوى إذا لم يحقق أياً من الوظائف التي ذكرناها . ولكن البحث العلمي عن الوظيفة المغبوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الإكتفاء بوضع « المتوسط » نقيس به العمل الفني السوي ويكون في نفس الوقت علامة على سلامته وتمام إنجاز وظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أنواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنف . ولهذا فإن المثل الأعلى للجيل يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزة .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلي *le norm.al futur* . أو أنه موجه إلى الاجيال القادمة . وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفني الذي لا يليق استحساناً من عامة الناس . أى الذي لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا ينهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره اللامع عند الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بوديه وفيتشه وباخ وفاجنر ، إذ



هي أعمال فنية كانت تلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الاعمال الفنية الكلاسيكية التى تخضع لهذا المستوى وتكون موضع إستحسان الجمهور.

### و — المنهج التكاملى :

ومع هذا فاننا إذا قصرنا الاحكام الجمالية على القيم السوية أو المتساوية فان الدراسة الجمالية تصبح فـرغاً لمعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آتية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فان العمل الفنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغيرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هي المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فاننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريح وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويجول الجمال من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغيرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية للمتغيرة لها كيميائيات الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل الفنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .



## الفصل السابع

### الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان الغصبي الذي ترصد في رعاياه أبعاد التجربة الجمالية . فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الغصائض التي يميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولاً - المميزات الخاصة للعمل الفني :-

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كأنثت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلاً والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليد الصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو النحات حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . ( ولو أن تمت أنماها معا صرا يرى أصحابه في الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والاشباح وأنماكاتها ) .

فالنحات لا يقلد الطبيعة تقليداً غليظاً أميناً . ولا يرسم الاشخاص كما تنطبق صورهم على الاوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يتدخل في شخصه وبذاته فها يرسمه : فإذا رسم صورة «سقراط» مثلاً فانه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً . بل يرسم «سقراط» كما يحسوه هو أو كما يود أن يراه . بحسب أسلوبه الفني . وأنماها مع ألوان شمرة

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خالق وأبداع قائم أولاً وأخيراً على ذاتية الفنان التي هي النبع العاصي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي . فالفنان الخلق لا يسمح لآليته أو لآلي جمل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساعدة قد لا تؤثر كثيراً في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الإبداء الموسيقي توحيده ، أي إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا السطاق ، وأن يبحث مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الاداء . وكذلك الناقد في ميدان الشعر يجب عليه أن يوجه أنظاره الشعراء والقراء والمتنوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فان ذلك يحول بين المتذوق وأستعلاء الصور الفنية الثريّة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فاننا مع هذا لا ننكر ان الكثيرين من ذوي الحنق والمهارة قد انتجوا أعمالاً فنية جيدة الصياغة أعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة

التعبير وبراعة الاتقان فحسب . ففي الشعر مثلاً قد يعجب الناس بهجولة اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدقه وقدرته على صياغة الحسك والأشكال واستعمال المحسنات البدئية والاستعارات المختلفة وتحري إشراف الديباجة وجدة المطلع وبراعة الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى . إلا أن جميع هذه الأمور وإن عدها الغرب من مستلزمات الشعر الخليل في نظرهم إلا أنها في واقع الأمر إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الحس الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتي نتيجة لمسئدتي زليها في الآذان : وقد يكون تأثيرها حسياً موقوتاً فلا هي إلا ذبذبات طرقت تنقضي بانقضاء سماعها . أما العزور الشعرية فإن تذوقها والإعجاب بها لا يفت عند حدود الإحساس الموقوت ، بل يفتد إلى أعماق النفس ويخلل ذاتية المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالتزام السينمائية ( التماثل ) أو إحكام الزخرفة أو تسليق الألوان أو إبراز مفاتيح الجسم التشريحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهاً إلى الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة الحسية التي يعانها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني

الأخرى :

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ - قالن ليس فلسفة : إذ أتت الفلسفة تتداول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مغايرة للأسلوب الفلسفي إن الفن تجربة فريدة تدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر يعلو على الصيغ المنطقية ، فيبينا نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتفصيل لكي تقيم مذهبا معيناً نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويها الدافقة والوانها وحاصلها الشعوري والزمامي والمكاني . ومعنى آخر تعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يحير عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويها دون أن يستوعبها ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يحكم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن . فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السبيل الحيوي الذي انتهت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة . إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أي تدخل من جانب الشخص للقيام بالحدس في ثلوث هذا الواقع للدرك بالحدس بالون الشخص ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والامانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . أما

الحسّ ثلثي فاته وإن كان يتناول الواقع في حيويته أى المصور في تمام  
أكتبال بضائها وألوانها الحية . إلا أنه يعمل لها حاملا شخصياً ذاتياً يأبى  
من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للأثر الفني .

وهي الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقي ،  
إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطق الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلي  
الذي يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفني لسميته  
منطق الحس وهو الذي نعنيه من كلمة « أستيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلاً عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب . فانه  
مع هذا قد يدخل مع الفلسفة فيعبّر تعبيراً أصغرياً عن الفكرة الفلسفية كما  
هو الحال في المذهب السريالي ، فالسريالية في فن الرسم مثلاً - وهي أسلوب  
طريف يتجاوز الواقع للموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض -  
أوفياً بشبه الخط الأسطوري - عن عالم الرؤى والأحلام . وأستجلاء خيالها  
العقل الباطن والخرائط للكبونة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن  
الفنان السريالي قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها  
البارزة ويخلع عليها طابعا سيكولوجيا معينا وتكونها رمزا غامضا بعيدا عن  
عالم الواقع . ولكن العلاقة التي بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست  
كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة - كأداة للتفاهم الإجمالي -  
قد اتخذت صيغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها صمة إجتماعية بين  
حيث أنها لغة الجماعة معينة اتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل  
فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه - بينما نجد هنا  
بالنسبة لعلاقة المفكر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للأخرين .

ويجعلنا نتق إلى حد ما بأن أفكارنا تستعمل بأمانة إلى أذهان الآخرين  
لنقننا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن  
الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة ، فالرمز  
السريالي الذي يستخدمة الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية محنة لا أثر  
للموضوعية فيها . هو أداة يشكلها الفنان ويدهها من ذاتيته ، ولهذا  
فإن التلاق بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا إلى التجربة  
الشخصية والعلاقة العردية والتأمل الذاتي اللاشعوري وليس إلى المنطق  
العقلي والفكر المجرد ، ومن ثم فإن اقتراب « الفن السريالي » من الفلسفة  
لا يعنى أكثر من كونه يعجاز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو  
محال يدخل في نطاق البحث الفلسفي . وإذا كانت السريالية تقترب من  
الليتا فيزما - وهي للوضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير في  
نفس الطريق الذي سلكته الفلسفة أي أنها تستعمل موضوعاتها من الفكر  
أو من الاتعمال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معبرة : فالقلب الذي  
تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، ومة الجبل الثلجي ترمز إلى  
السمو العقلي والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة  
قد ترمز إلى التزامت المديني والأخلاقي إلح . . . وعلى هذا فعلى الرغم من  
استخدام كل من الفن السريالي والرمزي لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن  
أن يدخل في نطاق العمل الفلسفي . فالفن ليس فلسفة .

٢ - ولعلنا نسأل أيضا عما إذا كان ( الفن يعتبر تاريخيا ) أي أن يكون  
في أصله أداة طيبة لمادة التطور التاريخي والأحداث المتتابعة على مسرح  
الحياة الإنسانية ؟



والجواب بالنقي، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاى أن يكون  
امينا فى سرد الحوادث التاريخية ، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن  
يصوغ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انمكسات هذه  
الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا)  
لم يكن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية فى دقة . بل على أكثر من هذا  
بإبراز شخصية كليوباترا كما يحسن بها هو : كنموذج شخصى ترتبط به  
صور فنية متعددة تمكس أضواءها على الحوادث فتقرأى له فى لون خاص ،  
وليس كما حدث فعلا فى التاريخ . بل لقد عنى أيضا بإخراج هذه الصورة  
الفنية . وهى القصة . مكتبة المنظر بمجموعة حكا فنيا بحيث تنهى إلى  
نتيجة تحمل مشكلة القصة ، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة والروح  
ليكن تسهيل متابعتها ولكن تكون أداة للترويج عن النفس وإلى توجيه النظر  
إلى طبيعة أو نسق غير مألوف . وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات  
صبغة تاريخية أو انها حدث بالفعل فى حياة كليوباترا .

وإذا فهمت الفنان ليس التسجيل التاريخى ، بل هو الخلق الفنى ، وإذا  
كان النقد التاريخى يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فإن  
الفنان لا يجهد نفسه فى ذلك ولا يحرص لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها  
التاريخية بل يحرص فقط لوسائل التعبير المختمة عن الخلدس الجمالى للعصور  
التي تلعب من أعماقه .

وعلى الجملة فإن النقاد لا يهتمون كثيرا بصحة الوقائع التاريخية فى  
المعمل الفنى كما هو الحال فى (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا أن تمت اختلافا  
جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ .

ومع هذا بالفنان لا يستطيع التحلل تماماً من كل الحدود التي تفرضها  
الوقائع التاريخية . فلا يمكن لقصصى مثلاً أن يصور العائفة يهرون في صورة  
حكيم مصلح يتلوّى قلبه على الخمر ، أو نخرج لنا نابليون في صورة جبان  
مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١)  
فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون  
مطابقاً للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمفهوم  
التاريخي .

### ٣ — هل الفن علم طبيعي ؟

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي ينتمى بجمع الحقائق  
وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه يشتغل من الوقائع المادية إلى الكشف عن  
قوانين سيرها في الطبيعة . وكذلك العلم الرياضى فإنه يستخدم منهج البرهان  
القائم على البديهيات والمسلمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد  
أو البرهان كمنهج ولا يخضع للقروض أو لتصنيف العلمى ، بل هو يلج  
من فانية الفنان للتفاعل مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً  
طبيعياً ، أن نبين في جلاء ووضوح أن القليل الذى أبعد من أن يعد مجرد  
عكاسة الطبيعة . ففى الرسم مثلاً لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة  
التصوير التى تلتقط المناظر كما هى وفى أدق تفاصيلها . بل إن الفنان فى

---

(١) وقد أخرج مؤرخاً أخذ الكتاب فى مصر مسرحية من هذا النوع  
عن «أساة الحلاج» أظهره فيها كصالح اجتماعى عظيم ضارباً عرض الحائط  
بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب  
عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبق طابعه الذائق على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إخلطت بذكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . ونحلى الجملة فان المنظر الطبيعي الذى يشكله الله ان فى لوحته يكون بحيث تنبعث نتيجة الخدس جمالى تابع من أعماق ذاته وقد يخلل فيه بعض الحقائق الطبيعية . وقد يظهرها بطريقة تخالف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الخدس الجمالى للصورة :

٤ — وكذلك فان الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل القائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انطلاقاً سريعاً لتتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية عهد الهادفة والتي تعقد فيها الأحداث والحركات لئلا يمل إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن مباحثاً للافتعالات للوقوة التي تعرض للانسان

فالفنان كالشاعر مثلاً لا يفعل مباشرة أمامه وقف ما كان يكره أن يخرج أو يقره . إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الافتعالات . والفنان الأصيل يحذر من أن يسلق وراءها إذ هو يجهل فتتأصل صورته التي يحدسها مع الافتعال المحيط به . فيعبر عن الفنان تعبيراً رائعاً ، قد يكون أحياناً متناقضاً أو غامضاً موسيقياً جليلاً أو بصورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأساليبها .

وإذا فالفنان قد يستجيب للافتعالات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد متعبد لردود تلقائية دون فهم كالصرخ أو الضحك السريع

بل هو تحول الاتصالات إلى تعبير فنى ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه  
نوما من التحكم العقلى والتأمل العميق . فالتفرق إذن بين الاتصالات المباشرة  
وهى ذات صبغة شعورية بحثة - والعمل الفنى الذى يقوم على الحدس الخلاق  
هو أننا نضيف إلى العامل الشعورى أى الاتصالات عاملا عقليا أساسه  
التأمل ، ويضمن عدة عمليات مختلفة من تذكّر واقتباس وتخيل وإضافة  
وحنف وإيجار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على  
هذا النحو يخرجنا من العواطف والاتصالات المباشرة . أى أنه ينطوى على  
قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فإن الصوفية يستعملون بعض صور  
التصميم الفنى كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعدا فى الوصول إلى حالة  
التطهير ، وكان الفيتاغورديون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى فى التطهير  
الروحى ، وكذلك فإن للموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة  
للعلاج النفسى .

ويجيز التعبير الفنى بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر فى الناس  
فى كل زمان ومكان فيحدث لهم حزن أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو  
تقاعسا ... إلخ وقد يغفل ، بينما نجد أن الاتصال الوقتى المباشر ينقضى أثره  
بانتفاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت غلاما فنيا أصيلا  
تبقى مألوفة فى أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال فى قصة دون كيشوت  
وهى ممارسة فنية للتغريد المثلالى . فرغم سذاجة البطل والسخرية التى تحسبها بين  
جوانبها حين نقرأ مواقفه المضحكة فهو يتدفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير  
ذلك مما يشير الضحك والسخرية فى نفوسنا رغم هذا كله فإن تمت معالجة فنية  
رائعة لعرض صورة من التناقض البشرية للتأليه فى سياق فنى محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة  
والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف للضحكة ذات الصفة الترفيحية ،  
إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والناجر وصاحب العمل  
والهامى ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع حرفهم . وليست  
الملمأة وحدها هي التي تبنى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا . بل إن هذا  
يتعلق على الفن التراجيدى أيضا فهو يتخذ ويبنى من حيث أنه يثير في نفوسنا  
الحب أو الكراهية لشيء ما فربما به ينوع من المشاركة الوجدانية كما  
مرئى فيما بعد . ومع هذا فإن المأساة ، التي تثير في نفوسنا الحزن والألم  
فحسب دون إغوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تثير فنانا  
أصيلا . وهكذا أيضا فإن الملمأة التي تقوم أصلا على إثارة الضحك وللزخ  
فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتحت من قبيل الترفيه المرفق عن الفنون  
والمواقف بزمان ضئولة ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات  
مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة  
على مشاهدته أو قراءته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب به الخلود  
لأنه يقوم على حدس فنى لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حادق  
فأصبحت عملا ممتازا كما هو الحال فعلا في رواية (البخيل لموليه) وكذلك  
سخرية (فولتير) وتهكمه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات الطعد اللاذع  
الساخر .

#### ٦ - ليس الفن خطابة أو تهديبا :

يفضى ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن  
وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان مترجما بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته ، ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصفتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن جس مرهف الخطيب ومشاعر دافقة محتاج جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن يكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني ... إلخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التعذيب الأخلاقي فإن الخطيب في هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيره على خلق أو إبداع فني لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوما من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يسخرون من الخطابة والشعر الديني قولتهم يقول : إن الأشعار المقدسة مقدسة جدا لأن أحدا لا يمسها ، أي أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبر عن تصوير لقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف أي الشراب أو الرجاء .

### ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط للمدى الأخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا متعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوما من الانطباعات الخالية من أي معنى .

وإذن فالمعمل الفني لا بد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تحصل به من أخلاقى أى فى الشعور الخلاقى، لذلك فإن مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الأخلاقى أو فى الضمير الخلقى أساساً للفن ، وقد لا نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الأخلاقى بالجمال أو معنى آخر يطابقون بين الخير والجمال .

ومما يمكن أن نرى هذه النظرية . والنظرية المعارضة لها ، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حسّ ضريف يشعر شعوراً واضحاً بمعانى الخير والشر والفضيلة والذنب ودقة شعوره بهذه المعانى لا ينسحب على أنه يحيز لطرف منها ضد الآخر أم أنه ينصرف مثلاً لمعانى الخير والفضيلة كما تراها المذاهب الاخلاقية المختلفة . فالفنان إنسان حر طليق لا يقيد أى عرف أو مضمة ولا ينساق بته زوراء أى من هذه المعانى وليس الفنان أيضاً مطالباً بأن يحصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديساً ليكتب قصائد التضحية وأروع ملاحم النيك والقداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك ، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يصنعون بها ، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعاً من التعويض الضمى من هدة النقص .

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وحود النشاط العقلى . والأخرى بل العكس هو الصحيح . وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكى تشيع . وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة ( الخط ) - فالخط أثر فنى بديع تصفه بالجمال أو بالقيح . وهو أيضاً أداة إجتماعية أساسية للتضاهم بين الناس ، فإذا كان هذا

الخط منطوق أى شفوياً فإنه يصبح أداة للجدال والناقشة والاتصال اليوى بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والخبرات عبر الاجيال وكذلك الفناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة لها عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخضع لجميع أنواع النشاط الإنسانى ، فى كل ناحية من نواحي النشاط الاجتماعى يدخل الفن لكن يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « مزلة الوصل بين الناس فى المجتمع » .

كما أن التقدير العجائى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشجع التوافق والتضامن بين الناس ، فالتفاهات الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة ، هذا الإتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة .

والخلاصة أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون معزول عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظواهر الفنية - كما قلنا - ذات أصالة فريدة تليق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسرق إنتاجه الفنى التابع من تلقائيته المحمبة .



## الفصل الثامن

### تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الإبداع الفني<sup>(١)</sup>

يبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فإس حقيقة عملية الخلق التي تلد أثرأ فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تقرر ميلاد العمل الفني ؟

#### ١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحى من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والتنان يجعل ملهم يستمد منه من ربات الفنون ؛ فالن إن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد الصوفي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس رفيع مشحون بالمحبة ، ويمتاز الفنان عن عامة الناس ويشذ عنهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يدور أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر إلهام الملقى الإلهام دون أى تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلامارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق ، وإنما أفكاره هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتير لم يبدل أى

---

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليحي من « سيكولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الإبداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيرها اللهم إلا الإنصات الرهيف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا سحرى يرد عليه دون أن يحوقمه، وقول كولزديج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يكلمون عن شياطين الشر وكيف أن كل شاعر أسير لشیطان خاص به فالننان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه. هذا هو موقف مدرسة الإمام والتبقرية فى تفسير الإبداع الفنى، ويبدو أن النزعة الرومانطية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاحتسار لأحلام البقطة وخیالات اللاشعور. على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هم بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يهرون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس.

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيله الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل.

## ٧ - النظرية العقلية:

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل، فإن العقلين قد ذهبوا إلى أن المبقرية فى الفن لا تمارض العقل مطلقا بل هى فعل بقى مستطير يحققه عقل ناضج وأخ قد أمتك زمام نفسه، وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس

حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجود الموقفي أو الحدس الديني أو الإشتراق الألهي ، وليس هو نوعا من الاجترار اللا شعري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل فاعد ، وإفادة مضادة . وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

ونمت صورة أخرى للموقف العقلي في تفسير الإبداع الفني . حيث ترى ( كانت )<sup>(١)</sup> يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *apricri* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانين الإدراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف *qualité* أى تقوم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أى عدد المجهين به بناء على مدى تناسق الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الاعجائي ، فالأثر الجميل يحفل في ذاته قوة انتشاره ويسمى الأعجائى به عند الناس . ثم الترابط *relation* أى كونه العمل الفني غاية في ذاته أى ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تنبثق الصفة الفنية ويشتق إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وأخيرا الحالة التى عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *moralité* وذلك يعنى أن الحكم الجمالى ينصب على واقعة يحدث فى التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وهذا تصبح سمة الجمال نوعا من الأهر للطلق الذي يشبه إلى حد ما الأمر للطلق في ميدان الأخلاق وليكن هذا الأمر ليس أوليا مطلقا كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية :

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الإبداع الفني فعلا صادرا عن قوانا الإدراكية مجمعة وليس عن فردية الفنان . وكذلك قالها تعتبر شروطا لحسنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقيح وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطابق بتكسيرا أو تطييعا ، وتمثل فنا عقليا مجموعيا . وبهذه الطريقة يفسر ( كانت ) موضوعية الأحكام الجمالية .

### ٣ - النظرية الاجتماعية :

فإذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذي يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان تين Tanié أول من تكلم عن الزعة الاجتماعية في ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عند ، والفن يحسب رأيه ليس إمتة اجا فرديا بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعي ، والمعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل إجتماعي والصنعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالي الذي تصدره الجماعة على العمل الفني بمثابة شهادة بتجاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أي أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أي المجتمع ، والفنان ليس كائنا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحين إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تسببت إلى تيارات سلبية معارضة تسرى في المجتمع وتشجع على الترد ، كانهيار النظم الثقافية ، أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع في حال المعارضة تكون ظاهرة دائما . إذ أن الفنان متدمج حيا في التراث الحضاري للمجتمع بالإضامة إلى وراثته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمانية مجموعة خاصة من التصورات والطرز الفنية ، فقاتلوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والقرن الأوربي الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

وباختصار دوركاي أنجازات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو يحمل به أصول خاصة به وله مدارس ، ولا ينبو على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعي أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان في نظر دوركاي لا يبع عن « الأنا » بل عن « نحن » أي عن المجتمع بأكمله ولا يتم ذلك من طريق التأمل الشعوري بل عن طريق الاختيار اللاشعوري وهو ما يشبه الحل الفنى نتيجة للاخضاب الذى تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يدورهم الفنانون أن الحل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم تحيوط التأثير الاجتماعي التي تكون في الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل في أن يدخل الفنان على التراث الفني للمجتمع تعديلات وتطوُّرات أو تاليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانته ، وإذن فالإبداع الفني قائم على :

أ — المؤثرات الحضرارية وهي البيئة الطبيعية . والجنس ( وهو يمثل ما يورثه الفنان عن قومه من إنجازات فنية معينة ) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية ( أى تكتنية الفن ) والتراث الفني عبر التاريخ .

ج — الوعي الجمالى للمجتمع في عصر الفنان .

د — النظرية التأثيرية أو الانطبائية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيزلي . عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية ودعُّبوا إلى أن العدل الفني لا يمكن أن يُفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بمرآت المآخى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العدل الفني بأننا نراه للذة الأولى وأنه نسيج وحده ، وأنه شئ فريد ليس كمثل أى شئ آخر وهو يعمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى تأثير من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعدل الفني الأصلي لا تعلوه قيمة الاختلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة قائماً على الوسط الفني الذى ظهر فيه فندھش له وتعجب به وكأنه سر يذمعه

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الإبتدائيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه أنزل عن المجتمع فانه وجود اليه . من طريق الجمهور الذي يرجع اليه وحده تقوم العمل الفني ، ويستند موقف التأنيين بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما العبارة المستكملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحد أن يحدد مقدما متى ما يصل اليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل في عملية الإبداع الفني هو الشهود والرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يكشف تدريجيا خلال الأداء ، أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره فم - و - مذله على محدود وفكرة متعلقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولي لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يطابق في النهاية مع تصوره الأولي . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو ماضيه ، ومن هذا يتضح لنا أن لإبتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المغنى والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني وأستيضاح أمره لا يمكن أن يحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الاول لكل فكرة فنية .

#### • - موقف مدرسة التحليل النفسى ( فرويد ) :

ونتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسى . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص متلو على نفسه بقرينه كثيرا

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل لتفليس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد « ليونارد دافنشي » مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي أبنا غير شرعي ، مما دفع به إلى الارتباط بوالدته أو تباطأ زائدا . الأمر الذي فشل معه في تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر — فلبعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة في علاقاته بلامذته والمهجين به ، وقد ظهرت هذه الانحرافات في أعماله الفنية في لوحة الموناليزا مثلا ، وفي لوحة يوحنا للعمدان حينما خلط بالذكرى بالأنثوية .

فالذين إذقعت دافنشي لم يكن سوى عملية إغلاء أو تسميم بالفريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة اليبندز وتحويل لها عن الإشباع الحقيق وتوجيهها إلى المسالمة المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفني عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من هقد مكبوتة ترجع في صميمها إلى الفريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي في أن القدرات التشكيلية (٢) التي لديه

١ — يرى فرويد أن المقدس النفسي والانتفاعات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النوم ٣ — التهيج العصبي والتوتر الحمي ٤ — الانتاج الفني — ويمثل المنفذ الفني نوما من التسمي للشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية — مثل عامل الطلاقة . عامل الابتكار . ومائل الأصالة وعامل التخيل وعامل التذكير



تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التامى والتعبير عن اللا شعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدد بعضها بن عهد الطفولة (كحديقة أوديب) . مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالصبيان بل يحل محله يحاول بمعرضه والتفكير عن اليكبت وكأنه يقوم بعملية تظهير ، ويؤيسر شازل بودوان نظرية فرويد في المطلق الفنى اللا شعورى بأنها تصبونها ذلك الانعجار اللا شعورى الفريد الذى يحدث في الحياة الشعورية ، وهو أنه جار تلك الميغبات التى لم يحجم الرقيب النفسى في كتبها . جازم : أن الحسنة والرفيات المتخرفة تازم المره بأن يختار واحدا من آخرين : فأما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تبسام يأخذ صورة العمل الفنى . بل لا بد من وجود استعمال خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل القرب ، فليس في قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فنى .

#### ٦ - موقف بونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى ( بونج ) للكشف عن مصدر هلمية الإبداع الفنى فهو يذكر د أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى متعددة من النشاط الشعورى والنشاط اللا شعورى ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها في تفسير الظاهرة الفنية إذا ما أُنْهت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تنجبه أيضا إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجا شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى . وكان النشاط الفنى يرجع إلى حائز فطرى محدك

تلا وجود البشرى بأسره وبسيطه عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراما يفتأ  
بين شخصية الفنان الفردية وعملية الإبداع للشخصية التي تعطي على  
الجانب الشخصي في حياة الفنان كثير في نفسه السخط والتهميم والتعاسة وهذا  
هو عين للنمعة الفنية التي يختص بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان  
الخالق فيجعله أداة للجل رسالة للفننة .

فمنذ يونج إذن نجد أن اللا شعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جماع ،  
هو مصدر عملية الإبداع الفني ، ولهذا فقط ربط « يونج » بين الفن  
والوجود بصفة عامة . وأختص الفنان وجدده من بين غيره من الناس  
بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعي ، وهذا فان يونج يذكر لنا  
أن العمل الفني - أي رسالة اللا شعور الجمعي - هي التي تخلق الفنان  
لا العكس ، فحيثه مثلا لم يخلق فارست بل فارست هو الذي خلقه ، حيثه .

## الفصل الثاني

### النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامها الجمالية أو هو بعض آخر. موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي. فانه يصح علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للتأثيرات الفنية.

لقد اختلفت الآراء والظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن.

١- والنظرية الأولى التي عرضت هذه المشكلة، هي نظرية فرويد وهي ترجع النشاط الذي إلى أثر التريزة الجنسية في الأشعور. فالن إن هو إلا تعب عن مكونات العقل الباطن التي ترسب بآثار التريزة الجنسية.

٢- أما هيرت سينر فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً استيقظاً لاطيا لأحدى له، بل هو في نظره يصحبه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب.

٣- ورأى ثالث هو الذي يقول به (كارل بوشر) الذي يرى أن

الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي. فالغناء مثلاً وهو أسبق فنون جميعاً إلى الظهور قد نشأ في أول أمره مع العمل الجماعي أثناء جني القمح أو الصيد أو غير ذلك. قى وسط العمل ينشأ أحد الجانبين ويرفع عندهما ليرفه من الملل وينقل من شعورهم بالإجهاد والتعب.

٤- والرأى الرابع هو الذي يقول به بوجلي Bouglie ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفن قد اجتركت للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلقون دروعهم بقبوش وأشكال غشقة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من للعظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

• - أما النظرية الغلامسة وهي نظرية أميل دور كايم فإنها ترى في الدين نظاماً اجتماعياً هو الأصل في نشأة الفن جميعاً . فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويصدرون حفلات الأعماد والراسم الديني والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب بحيث كان العنصر الفني يظهر بوضوح في مشاهد الرقص الديني البدائي ، وثقافة الموسيقى الجنازية ، وصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللدليل على صحة هذا الزأى يرجع أضعافه إلى قدماء المصريين عبيدون كيف أن الطفوس الجنازية - وهي طقوس دينية - كانت تقوم كلها على التمثال الفنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن في القرون الوسطى الأوروبية مرتبطاً بالمسيحية أوثق الارتباط . وإذن فعلى رأي دور كايم يتكون الفن غاية دينية أى اجتماعية من الدين يمكن تنظيم اجتماعي هو الأصل في نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردي بحث مصممه الفردية ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذي

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب في صوت  
رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يخنى ليطرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار  
في نشوة الحب الذي يختصر فؤاده في ثوبها في شكل باقة ليهدبها إلى محبوبته  
وقد تستهويه مظاهر الجبال في الطبيعة فينقل صورة منها إلى كونه في رسم  
الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جمال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجمال ، فالقن إذن  
ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة. إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته  
إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هي أساس التفاعل  
وشرطه ، وهي التي تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه  
على صورة تعبير في فريد . فإذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه  
الأحاسيس بالكلام المنتور ، قال ثورا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام  
موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان ما يعثرى جوانب نفسه يتجاوز قدرته  
على التعبير فإنه يصحبه إلى درجة أعلى وهي الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد  
أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فإنه يعبر بالرسم أو بالنحت ، فهذه  
كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .



## الفصل العاشر

### تصنيف الفنون الجميلة

#### الجمال والفن :

قبل أن ننتقل إلى دراسة للبادين الفنية وهي المصدر الأول للأفريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسي أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية ذلقة للحس أى معنى يجاوز الحس وبسوء عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فإن هذه الزايف لليتافيزيقية والتصورية والعقلية تنفق كلها فى أنها تنجبه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحدده فيه العامان الشخصى ، والحقيقة أن الجمال ذو قيمة ، ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتعدد وتتميز حينما تتصل بالواقع ، إن الشيء الجميل مثلاً . ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى لفرابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقيّة الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالن إن ذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فإن مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشيء

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تتركب أولياً معايير انشئ .  
الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه المعايير تصفياً من الخارج على الفن  
بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفني نفسه أى  
من آثار الفنانين والكتاب كما تفعل في الأخلاق تماماً حينما نستخرج معايير  
السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التي نحياها ، ولهذا يجب علينا أن  
نستعرض سائر ميادين النشاط الفني لكي نتعرف على هذه المعايير . والطريقة  
التي تتبعها في ميدان الدراسات الجمالية لكن نصل إلى تحديد هذه المعايير هي  
طريقة تصنيف الفنون .

### تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الخواص  
التي يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد  
يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون  
تصنيفاتهم للفنون .

### تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية  
وهي النثر الأدبي والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهي التي تعبر عن  
الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هي :

أولاً — الفن التشكيلي : Plastique ويضم النحت وهو موضوع  
أهمـال فنية يمكن أن توجد في الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة  
وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .



ثانياً بـ التصوير: ويسميه أيضاً فن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الخيال.

ثالثاً جـ فنون اللعب بالاحساسات *jeu des sensations* مثل الموسيقى وهن فن الاحساسات البسيطة، ثم اللونات أو فن التلوين وهن فن الاحساس البصرى . . .

ويضيف كانت إلى هذه المذروعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون المركبة مثل: المبرخ والغناء والأوبرا والرقص الخ.

### تصنيف شوبنهاور:

رتب شوبنهاور الفنون مثل تربية للإفكار أو المثل تقسها على أساس التصورات التى أضرنا إليها سابقاً .

أ- فى الدرجة السفلى نجد فن العبارة وهو مجال أفكار حديثة لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة . وتترلى لنا الناحية الجمالية بين الثقل والمقاومة : ويعبر الثقل عن جهد المادة لكى تنفذ إلى الأرض، وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . الخ فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة، ويتكشف الجمال فى فن العبارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

ب- ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم ، أما النحت فإنه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانشائية، ومن هنا قسم رايشلر

شوبنهاور للتأثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجبال . أما الرسم  
فموضوعه الخلق أو الطباع خصوصاً في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعر وهو يتجه إلى حلس الأفكار ولكن من طريق التصورات  
المعبر عنها بألفاظ « ومن الشعر ما هو قناني وهو يعبر عن سكونة النفس  
وهو دونهما الدائم الغير المتذبذب الذي يفشى نفسه الشاعر حينما يتأمل الطبيعة  
وذلك على عكس اضطراب إدراكه المريضة الفارغة دائماً ..

أما التراجميها وهي النوع الثاني من الشعر - وتعد أبهى أنواعه - فهي  
تكشف لنا من الجانب المفرح من حياتنا حينما تعرض في مواقف التثنية  
لذلك المعراج المفرح الخفيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها  
أو مع القدر أو القوى الكونية التي لا تقوى على منالها ..

د - وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهي مستقلة تماماً  
عن عالم الظواهر وتعبر عن صدق الصور ومناجاة العالم من وراء الأفكار  
والإرادة نفسها . وهي أيضاً لغة كلية تعبر عن المواقف في أصالتها  
وتفاوتها كالفرح في ذاته والألم في ذاته .. وهي تعبر عن هاتين المملكتين  
بعد أن تتصل عنها حوافرها .

٣ - وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتي الزمان والمكان كمصورتين  
أوليئتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلي  
المسكاني الثابت ، والفن الشعري الزماني الحركي ، وكذلك نجد في الشعر  
الحديث الأمريكي توماس هل جرين Green سنة ١٩٢٤ يذكر ستة فنون  
كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولها ثلاث فنون مجردة هي الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والمهارة وخاصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتها الزمان والمكان معاً .

وفي ثاني هذه المراتب للفنون يوجد خاتم تعبيرات أو تصويريات مما التفتت والرسم وما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به « ليسنج » قلبه .

٤- أما عالم الجبال الفرنسي شارل لافو فقد وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الجبال في علم النفس فهو يميز تركيبات متعالية فرعية تضيفها للفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :-

أولاً- تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركستراوية والكورالية) .

ثانياً- تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والتشبيط على الزجاج الكنائس والصورة الفنية المعروفة « بالسينما وخیال الظل » .

ثالثاً- تركيب الحركة : وتنضاف إليه ( الحركة الجسمية مثل الجمباز والأوبرا ) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة ( نتائج للماء والشلالات وغيرها .

رابعاً- تركيب المدل . أو الفعل ويضاف إليه : ( المسرح ) .

خامساً- تركيب ينصب على التأليف بين المولدات لتكوين صورة ، كما نلاحظ في ( فن المهارة ) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد في فن (التجدي) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق).

#### سادسًا - تركيب اللغة والشعر :-

سابعًا - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة اللعب أو فن ممارسة الشهوة وغن الطبخ).

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - ففي المسرح يمكن حذف الصوت فيكون لدينا التشخيص بالإشارات أو حذف الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللفظي فيخرج لنا فن الأوبرا.

#### ٥ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أنباغ المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو ينقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام :-

القسم الأول : الفنون الحركية .

القسم الثاني : فنون السكرن .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولاً القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة :-

هذه الفنون تشمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالفرائز والعادات والإرادة، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد. ففي الرقص مثلاً نحن نسير عن المعنى أو العاطفة التي نحتاج في نفوسنا بحركة بسيطة، فتجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاضد مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك. فبدلاً من أن يشرح الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللغوي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه، إذ تظهر فيه الراقصات براعتهن في التعبير عن المعاني والآفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة «ريستان وأوزفد» وقد قام الراقصون والراقصات - جميل هنهن المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع اليها ما تهدي اليه من خلال تركيب أفعالها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية «أملت ومسرحية روميوز» و«زيت على طريقة الباليه» . . .

على أن لا يجب ألا نغفل مهمة التعبير عن الإفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفراد أيضاً كثيراً ما يرمز بحركاته إلى أفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة، ولكننا نختلف في تقدير وتقييم هذا الرقص المفراد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فإن دوران الدراديش وأهتراتهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له. ولكن البعض يربط بين الاستشارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص.

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصنون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الفرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تمحّت من وسيلة للتعبير الفني عن هذه الحاجة الجنسية ، وهي من أبولي الحاجات الأساسية التي تعمل على بقاء النوع الإنساني فقد استُخدم قدماء الفنانين الرموز ومختلف الأساليب البدائية الفنية المثيرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوهر الجنسي ، ولا يزال الفنانون يتنازلون هذا اللون من التعبير الفني أيضاً على الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص للتعبير للفرائز لا يمكن أن ينفي أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن غن جميل يرمز إلى أمر مغروس في الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العابدية على أي صورة من صورها هي من الفنون الجميلة ما دامت تحيّر اجتماعاً لها ومنتفعاً لها وتقديرأ عند أي فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس . على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون تدخل فني جميل أي دون أن تكون تحت حركات رشيقة متناسقة وصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالي ، فإن إنتاجه سيغدأ إنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويُقدّره الناس .

٣ - للغناء : أما في الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا نعتبر بواسطته غنى إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نحتاج إلى مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجيم ميولنا معه وتتداخل فيه معاني كثيرة كالزلف ومحبة الوالدين والحب بجميع صوره ، وفي الغناء نجد أن أي

إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرًا منفصلاً عن عالمنا النفسي الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما ساءرت اللون النفسي الذي يصحك فينا ساعة سماعها - وإذا ما كانت الأغنية معاصرة فسيما لأشجاننا أو لأفراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فإن الأغاني التي سمعناها في أيامنا تشجينا أكثر من الأغاني التي نسمعها في الحاضر ، وذلك لأننا نستمع بالأجترار النفسي عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأي نشيد أو أغنية تبث الأمل في المستقبل وتدفع إلى العمل ، وقد لا يفرج تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فالعديد من الناس لا يفهمون معاني الأغاني ولكنهم مع ذلك يترنمون لسماعها ويصفقونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اختيار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما نعتبر حكماً جمالياً على الأغنية ، ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس ديني أو أخلاقي أو سياسي أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينية بأنها ليست تحلى بمستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فإننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بجمال آخر وهو عامل ديني يرتبط بأوامر الدين ونواحيه .

### ٣ - الموسيقى :

أما في الموسيقى فإن الفناء بالأصوات يحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بدخول من جانب العامل البشري ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعجز بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، فتندمأ يشعر بالحسب وهو أول ظاهرة إنسانية تدور حولها مختلف المواطن والأفعالات ، ونحن نشعر الإنسان بعنت هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقنطم شبه منظم يتجارت مع آيات القلب وزفراته فيسله غير الهواء ككأنه يحدث موضوع حبه أو كآته يتأجج الطبيعة التي تحتضن هذا المجهوب أو كآته يسرى عن نفسه ، وكثير كما كان الإنسان البدائي يرفع عقيدته بالغناء لكي يذهب من نفسه تلك الإحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة الجبر التي تقام مظاهرها ، أمانه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرهبة ، فيكون هذا الغناء ولحنا له لرجع صوته انتساباً منه أو محاكاة للشعور بالإيتانين . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساساً صادقاً بدبيب الطبيعة يتساب إلى أعماق كيانه كخبر بر الماء المنبث ، من يتأرجح الأرض والمنافع عبر الشلالات والجنادل وخفيف الأشجار ، أصهاته الملهمة المختلفة ودبيب الحيوانات وأصوات الرعد ومبيض البرق وغير ذلك من زجاجة الرياح وهبوب النسيم الطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة تجد لها صدى في نفس الفنان البدائي فيسحق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأصوات كاستاء الطبيعة فيقول لديه لحن جميل يتأرجح مع ألحان الطبيعة ، وسرمان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرائنا اليوم دقات



وأصوات تقرب كثيراً مما نسمع إليه في أحضان الطبيعة - مثلاً نجد عند شعب جزر هاواي ألحاناً موسيقية يحيل إلى من يسمعا أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول . وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتفها الماء ويغفلها . وإذا انتقلت إلى موسيقى الصين الأصلية فأنك تجد فيها البساطة والأصالة والقدم والمخضوع للقيم الطبيعية والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر فهو كريمة في مهب الريح يجعل أفعال عشرات الألوف من البشر . وعما وسط طبيعة شامخة لا رزق له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعة لضربات القدر . وعلى الجملة فأننا نجد في مثل هذه الموسيقى بسلية الإرادة الإنسانية وخضوعها للأمر الطبيعي في بساطة وسداحة صارخة . وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهندو الجر أو قبائل أواسط أفريقيا كالشاوك وغيرهم فأننا نجد ألواناً من الموسيقى العنيفة التي تملو فيها شدة فرح الطبول ويرجرج أنباءها الشخير القوي ذو الصوت المرعب ، وعما لا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تنفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج أفريقيا مثلاً ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات الكفزة وطرد الأرواح الشريرة - وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي للتحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الأفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والاغارة ، ونحن نفلس في موسيقى الجاز مصيراً عصرياً يترجم عن موسيقى الزنوج في أفريقيا . وعما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنج جنوبى أفريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا وبقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجارب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي - كما قلنا - في المرتبة الثانية بعد الفناء من حيث الظهور والتاريخ ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالفناء قبل أن يستعطق الاوتار والالات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفسى الأمثل . فالأداء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهفتها عنس البدائى ساقى في الظهور على النحن الموسيقى الذى يعزفه الفنان البدائى كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الفئاسة .

### ثانيا - فنون السكون :

وهي فنون العمارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبقى على التناقض المطلق وتحتضن المنطق ولكنه ليس منطقا فكريا مبرمجا . والإنسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الاعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . رعاية الذوق الجمالى لهذه الآثار هي أن يحسن المشاهد لملاحظة المخلق الفنى التى أتبع أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى تسمية للمشاهد للأثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة الفنية للأثر الفنى الذى يعاينه . وقد تختلف مع لازما كس وغيره ممن يذهبون فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يعمل بنا الاحساس بجمال التمثال أو العبورة إلى قصة

التذوق أو حينئذ ينشأ الاثر الفنى موضوعا من صميم الحياة . فانه يحس  
بديب الحياة فى أثره الفنى ويشعر بأنه ممتلئ حركة وقوة وحيوية —  
وكذلك نحن حينئذ نتذوق هذا الاثر نشعر بهذا الديق وهذه الحركة  
وكان تمثالا ما ينطلق بدون جناحين غير الفضاء بما يجسمه من معنى  
الانطلاق ، أو كان صورة ما أرعدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة  
أو أى نشاط رياضى أو قى كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن  
نحس احساسا عميقا بحدوث الحركة فى العمل الفنى الذى يبدو ساكنا فى  
مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكان لازما كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون  
السكون هى نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل  
واحد ، وأن الاثر الفنى على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا  
وبحسب تشكيله الواقعى فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت يصعرك ، أما  
النظرة للتعقيد فانها شئ آخر وهى تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها  
بالاثر الفنى نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تعبيرية  
الحاد وتجعل التأمل بها يحس بذبذبات الحياة فى جنباتها ، فالتأثير  
آخر الامر أن الفنون جميعا ستصبح على نعت واحد من حيث انطوائها على  
الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

### ثالثاً — الفنون الشعبية :

ومنهما الشعر الغنائي ، والشعر القصصي ، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديا ، وكذلك الأوبريت أو التمثيلات الغنائية .

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين فاهيتين :

(١) الفن الأدبي .

(٢) والغناء أو الموسيقى .

ولنا حاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بضدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليد له أو تاريخاً لحوادث معينة ، بل هي تعبر عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أعمالها

### ٦- تصنيف سوريو :

وأخيراً نجد باحثاً فرنسياً جالياً آخر هو إينين سوريو R. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجبال في السربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه ، فهو قد بناه أولاً على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون ، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية . ومن الأهمية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة ذات صفات نوعية مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر ، وبعضى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١- الخطوط      ٢- الأحكام      ٣- الألوان      ٤- الإضاءات

- ٥ - الحركات . ٦ - الأصوات الجزئية المنقطعة . والمقاطع الصوتية .  
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمجسوسات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى ، أو غير تصويرى ، بمعنى أن العمليات الظاهرة تنظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط ناهياً مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لناشئ واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنده ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخل في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثمة لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن البهار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير فن البهار ، وكذلك الحال في الموسيقى والفن ، إذا لم يكن كل منها معبراً عن موضوع معين فن الأغانى الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والمهرجات الموسيقية التى تختلف عنها

ويوجد أيضاً في كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصوب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الناجية أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية ، الخطوط الأساسية أو البنية التى تحكمها الصورة ، فورا ، الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توخى لنا فى إيجائها ، بشكل المكعب .

والرسم التالى ( ص ١٨٦ ) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، ثم

صلا هذه الفنون الكبرى بالفنون العصرية ، وذلك حسب تصنيف  
سوريو .

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة  
المبينة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون  
الدرجة الثانية .

### أولا — فنون الدرجة الأولى :

١- الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على  
تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمترية والتماثل  
والتناظر دون أن يكون تحت موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال  
في فن الزخرفة العربي .

### ٢- فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

### ٣- العسبون الخالص : Peinture pure

### ٤- الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage. Projections Lumineuses

### ٥- الرقص : Dance

### ٦- النظم الخالص : Proscée pure

### ٧- الموسيقى : Musique

ثانياً - فنون الدرجة الثانية :

١- الرسم : Dessin

٢- النحت : Sculpture

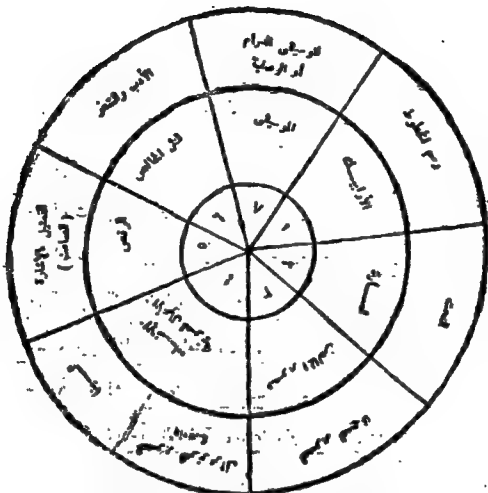
٣- التلوين التصويري : Peinture representative

٤- التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥- التمثيل بالإشارة (المصامت) : Pantomime

٦- الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧- الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر :

(E. Scuriau, Correspondance des Arts )

المعطيات الفنية الأساسية وصلتها بفنون الدرجتين الأولى والثانية حسب تصنيف سورو

- ١ - (الخطوط) A : - الأرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصيغة عامة C :
- ٢ - (الاحجام) A : - المعارة B - النحت C :
- ٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C :
- ٤ - (الاضاءة) A : - الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافي السينما C :
- ٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة (المبامت) C :
- ٦ - (أصوات ذات مقاطع) A : - النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C :
- ٧ - (أصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدراما C :

B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .



عرضنا إذن لسته أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوينهاور وليسنج وشارل لالو ولا سباكس وسورويو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سورويو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون تقسمة ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متصلة بالزمان ، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنوناً تشكيلية ثلاثية هي : العبارة والنحت والرسم ، وفنوناً إيقاعية ثلاثية هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التلفزيوني . وأخيراً فن الصور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب فيها كثيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والفناء والنح ..



## الفصل الحادى عشر

### الفن والواقع الحى

إسعرضنا إذن النظريات المختلفة المقصورة لعملية الإبداع الفنى ، ونريد الآن أن تبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل فى غمارها .

#### ١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة :

نعرض أولا للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة . ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينها من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو قرار من المظهر إلى الحقيقة الخفية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث ننعم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مسوئى الذات الخالصة المحصورة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الخالية الحقة لإتكم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق فى المعرفة الخالصة . فيكون الفنان والمتذوق كل منهما حراً للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة . فهو أيضاً أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فانه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية خدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكفى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فىبقى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا التمتع والنشوة . وعلى هذا فان الفن يصبح نوعاً من الإستبطان أو

التجربة الصوفية التي تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلوا في الربط بين الفن والحياة لأنها رابطتان بالفلسفة ، بل لقد جعلاهما مدخلا للفلسفة .

## ٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو :

أما هؤلاء الذين يجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، فإنه ليس من السهل أن نجدهم يذهبون إلى أن الفن ليس له حياة خاصة به ، بل إنهم يذهبون إلى أن الفن هو انعكاس للحياة ، وأن الحياة هي التي تخلق الفن . ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد روحه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة للنسبة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخيل . أي بمعنى آخر هناك فرق بين الواقعية الباذجة التي ترسم الواقع كما يحتمل آلة التصوير ، وهذه ليست من الفن في شيء ، والواقعية النقدية كما نجد ما عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطويعه لروحنا أو تخفذه أو تزيد عليه ، وهذا الموقف يجعل الفن قريبا من الواقع أي من الحياة .

## ٣ — جون ديوي ١٨٥٩ / ١٩٥٧ :

ونجد أيضا في موقف جون ديوي محاولة أخرى للاتصال بين الفن والحياة فهو يربط الفن بالتجربة أو بالمخبرات فيخلق عليه صفة تفعي عملية وتطبيقية ويسمى على المخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبرتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا يميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأمنجة الأرستقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن نجني متناصفة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لمو فى طبيعته كأتى تلذذ آخر نذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية . »

وعلى هذا فإن العنصر الجمالى — كما يرى ديوى — ليس غائبا بالفنون الجميلة وحدها ، بل أنه ليكسب أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل صفة الجمال ، ومن ثمة فهو لدمر، دخیلاً على التجربة الإنسانية وليس أثراً من آثار التفرق أو البكسل أو اليهو أو الحدس الصولى أو التسامى الأخلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسلات العادية التى تميز الخبرات المكتمة السوية . ولهذا فإن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، فى الساحة الاقتصادية مثلاً نجد أن منتجى السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فانتا تشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذاً ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤدى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا ممر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان للمبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالاً للعبه الفنية الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات تقنية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته . ولذلكاته .

### ٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

#### نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها ، ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراد أمثا ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو مام الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الإمتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن يجمع أولاً طائفة من التماذج الجزئية للتأينة ، ويدرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أي بمعنى آخر يجب أن ننشئ علماً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الإبداع أو في التذوق الفني .

وقد تكشفت أمام لالو بحمة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ — الوظيفة التكنيكية للفن : L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأى غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d' Esthétique, PUF

- (2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan  
: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthétiques  
: L'économie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» عند بودلير وأوشكار وايد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

## ٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كمال La fonction de diversion :

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، في أنه يسئنا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهوومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوبر ولامارتين الذى كان يبلغه في حياته فكان يمارس الفن لكي يهرب من وطأة عمله السياسى .

## ٣ - الوظيفة المثالية للفن fonction de perfectionnement هذا :

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الأينلاطونى عبارة تجميل الواقع أو تجميل المثل الأعلى بأن يخلق على الحياة ظاهراً جميلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد في ألياسيين البطولة ودوايات القروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

## ٤ - الوظيفة التطهيرية للفن La purgation des passions :

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر إعتلاطنا ، وعجزنا عن الأمل ويعصتنا أخلاقياً ، فقد كتب جيتي آلام فرر حتى يحسّر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تندهو إلى الانتصار ، وكذلك كان «الأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطردتها من غيرها من المشاعر العتيفة فننعم بالراحة والسكينة .

هـ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن *La fonction récurrente*:

وفهمة الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العدل على استيفائها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضييق الحدود، وقد تكون هذه الزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Goyau أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر، كديجود أيضا هذا الاتجاه عند مونتي وسبتندال وبروست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التمديل الذي لا يقرب بالعمل الفني من التحوير الرومنطيقي ذي الطابع الخاص.

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأنها الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين النكال الأخلاقي والجمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميسرانا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبية حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وهذا نستطيع - حسب رأى لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية، على تسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا - في موضع آخر - إلى التصور الواضح في الاتجاه العالمي الجديد الذي يحجب طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية



## الفصل الثاني عشر

### الفن والمجتمع

للقن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الإعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ؛ وكذلك فإن هذا الإعجاب يبعث من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف ما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي .

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسي الخاص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع ومن الذاحية الانسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالقن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغربية وكذلك بالآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معاني إنسانية خالدة .

وإذاً فالقن له تأثيره الواضح في إزالة التوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بني البشر وإجتاعهم على الخير . وكذلك للقن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن في الطقوس والراسم الدينية وكذلك في الشعائر  
الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال  
الخ . . . وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالصناعات الكبرى -  
وقد تأملت على طريقة التركيز الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا  
من إحداء المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل  
لتكسب عن طريقة أسواق جديدة وزبائن جدد ، ولإعلان الجميل عن السلع  
وتجديدها ، وتقليدها بطريقة فنية تجذب المشتري وتبقيها في الذاكرة  
رواياً كبراً . فالمنظر الجمال في الصناعة أصبح ذا قيمة عظيمة ، فمثلاً  
لا تهمل لباس كثير على شراء سيارة قبيحة المظهر مع أنها قد تكون قوية  
الالات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتريين  
يقطع النظر عن جودة صنعها أو عديمه . كذلك الحال في بيع المنتجات  
سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن تلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١ - الفن وسيلة للتسلية والترفيه عن النفس من وطأة العمل  
وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا  
الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ،  
ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دوس يشعر  
بركود عقلي وإرهاق نفسي من هذا الدوائر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى  
تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يأتى له ذلك  
عن طريق الفن ؛ إذ الفن يقدمه من ألوان فنية مريحة عن النفس ومجددة

للشأن يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج .

٢ — الفن يخلق تيارات وموجات مازمة من المشاركة الوجدانية .  
وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماثل الاجتماعي عن طريق النظارة  
والمعجبين والمحتدقين .

٣ — ولفن وظيفة تربوية هامة : إذ أنه أداة لرقية المشاعر والتعبير  
بالجس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في ذرائع الآثار الفنية .

٤ — كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار  
التاريخية كالتماثيل والمعابد الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية  
العظيمة والأواني العجينة وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدرع  
للزركشة ومقايض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الخلق والأواني  
والتوابيت والعربات والنقوش التي تكون موصوفاً للدراسة العلمية  
التاريخية .

٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهته  
الأعداء عن طريق الخطب الحماسية وللوسيقى القوية الألحان والأناشيد  
القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتخرج إلى النضال وتحقيق أهدافها  
لوطن .

٦ — ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فإن الدين يستلزم  
الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو  
الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق  
بالدين . وقد برز فنانون عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية كصور

المسيح والعدراء وصبليب المسيح والعشاء الرباني الح . كذلك نحمد تقدما  
ملحوظاً فيما يختص بفن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقياها وحوائطها .  
وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها  
وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا فنكر  
أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الانتاج الفني يؤثر فيما من صاحبه الأخلاقية  
في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكن وراء خلقه  
الفني . فربما كانت الفصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الإذيلة  
ونلزم حدود الفضيلة .

٧ - الوظيفة المنطقية للفن : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام  
عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نلاحظ بين  
الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس  
المنطق .

وقد سبق لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي أخذ بين الحق والجمال  
ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية  
تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن  
هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ،  
إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع  
عقلنا كما يؤثر على قواها الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم . أن البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلاقة والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى عمله هو نوع من النشاط الذى يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيماً ما .

فإذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقى محقول ، فإنه بذلك يصبح كسأى أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام الحس . لوقات وتطورها وفى نظام الكون ونماكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومهيئاً للجمال فى نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويختلغل فى صميم هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأ للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها . يقول ( جوهر ) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل يتمتع الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما لذة الجمال إلا شعور بهذا الأنتعاش العام . فالأفعال الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله فى لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا بالحرية » .



## الفصل الثالث عشر

### علم الاجتماع الجمالي

#### ١ - الزعة الفردية والزعة الاجتماعية :

أشرنا في الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه في المجتمع ، غير أن مسألة الفن بالمجتمع قد أسترعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذي يعرف بعلم الاجتماع الجمالي *scicologie-Esthétique* . ولكن هذا العلم لا يزال في طور النشأة الأولى يتدرج متعزراً في مواجهة تلك الفئتين والتفصيلين على السواء يدعو إلى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويندو أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعزقل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وبسرز يشيدون بالتجربة الذاتية للشخصية ويرون في اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الاتجاه (أو السقوط) لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها ولكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودي هي أن للممارسة الحرة للنشاط الفني لا تكون إلا في فضاء الفردية ، (فتعزجى آناً) الفردية هي التي تسمح لي بالأطلاق الأصيل في عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (للمواقف اللاهائية أو الخفية) التي تتعزدي التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتي لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معارضة من الغير - هذه المواقف التي يحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق ويخيراً بالعدم - هي التي تصلح لأن تكون

محركاً للعمل الفنى الأصيل، أما ( السقوط ) فإنه لا يحرك فى الفرد شعوراً أو اتعالا ذا طابع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد فى الجماعة وذوبان شخصيته فى المجتمع لا يكون جانزاً أميلاً على الانتاج الفنى الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأثير المجتمع وسلطته ووحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدة .

هذه النظرة للمعارضة للموقف الاجتماعى - بما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة فى الفكر الأوروبى المعاصر رغم ذبوح الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على الظلم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للزعة الفردية ، وما ينبغى أن تكون عليه الفنون فى رحاب الاشتراكية ، فهـ أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه فى البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً فى دائرة هذا التوجيه المزم الذى تمارسه سلطة الدولة .

### ٢ - الزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل الزعة الفردية فى الوسط الفنى يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب ( الفن للفن ) فهم الذين يحسمون للفردية ويستذكرون القول بتدخل المجتمع فى تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو فى عزلة عن المجتمع ، أى وهو فى برجه العاجى ؛ وأن هذه العزلة أو هذا الابتعاد عن المجتمع هو مصدر الوحى والالهام



الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً لثمرة الفردية ولبدأ الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعهم بالغباء والجود والظلم وضحالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليسوا هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل ، فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع ما . وعلى هذا فإن الخلود أو المجد أو ذبوح الصيت الذى يشده الفرديون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

### ٣ - الانزعة الفردية العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكائن ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن بالفردية العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصاح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى يلتقى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجماعين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون تفرق نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أتباعه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجحد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

#### ٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الإجتماعى بمسدد الفن مغلضة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجالبيين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية وإجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التذليل على تأثير الطفس والموامل الطبيعية على العبرة الفنية ، وبالغالى على الشعور بالجمال الذى يتهرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى : الجنس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأتى كل جملة من الفنانين على الجميل الذى يليه ، بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضغط الإجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف من تأثير العوامل للمادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الإجتماعية المتعة نجد موقف جويون فهو يتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى يقرض وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعمل على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهى تمليه خصوبه وتدفقا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثمه فهى أساس العبرة الفنية .

وإذا كان جويون يجعل المشاركة الوجدانية — فى نطاق أنحاء الذوات — للمشاركة وفى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذوات المتماثلة — أساساً للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الإجتماعى فإنه مع هذا لم يخلع

في الأقتراب من المواقف الاجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلاً عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي — منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق ، ينشأ برفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق<sup>(١)</sup>.

### • — النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت بمعضلة ، فإن دعاء هذا العلم وأولاً أنه من الضروري أن ترسم أولاً حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلاً عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك « انعدام الانسجام » الذي هو أساس الشعور بالقيح — هاتين الظاهرتين يبدو أنهما أكثر تعقيداً مما يظن الفردانيون ، فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور هريض في الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقاً بهذا الشيء أي بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، متغيرة عن إدراكنا له في عصر معين ، وفي مجتمع

### (١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'esthétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

معين ، كما يدعى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا  
في مجتمع معين وفي زمان معين .

فالانسجام الذي ندركه في الاثر المعنوي مثلا يكون أساسا نلكننا  
على هذا الاثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند  
الجميع في أى عصر من العصور ، وفي أى مجتمع من المجتمعات . بل هو  
الانسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أى مجتمع معين وفي عصر  
معين بحيث يلقى قبولاً واستحساناً عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا  
أنه يخضع للتنظيم الاجتماعي وللجزاءات الاجتماعية ؛

ولا يعنى هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الاثر الفردي  
وفاعليته في العمل الفني . بل أن الفرد هو الذي يبدأ العمل وهو الذي ينفذه  
ولكن الفرد هنا ليس مستقلاً عن غيره من الافراد في المجتمع . بل هو  
فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني  
والذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وتفسير  
الاصالة اجتماعياً على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعتزانه بأنه أقدر من  
غيره من الافراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لى برون » في تأكيدها  
للطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة  
مباغتتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في  
إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الامر أن الفرد  
ينطوى على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة  
العمل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذى يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر مفرقة ومنعزلة هى عارلات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة . ويحدد وقت ظهور هذا ( التركيب ) عن طريق المجتمع ، هيا فى لىكى يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يطلقه بالقبول والاستحسان مولى - أظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه ( بطل ) متظر ؟ ؟

فأنت إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النسبي - وهو يتبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالأختلافات الفردية أو الإجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر ( القيمة الجمالية ) فإن للفرد أيضا دوره فى عملية الخلق الفنى - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا من أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصيغة الفردية . ولكنها حينما توجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لىكى تصبح ( بالفعل ) فأنها حينئذ تعطبغ بالصيغة الإجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفنى وللقيمة الجمالية وإحساسنا بالجمال .

## ٦ - التنظيم الإجتماعى للفن :

تبين لنا إذن كيف أن الفن وليد للمجتمع ، ومن ثم كان من الضروري أن يخضع التنظيم الإجتماعى . ولما كانت الظلم الاجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفنى فى المجتمع لا بد من أن يخضع لمطامحة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها تركيبا فوريا يعاين ويظل سائر مجالات الفن (١).

### أولا : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

#### أ - المادة :

تعتبر المادة التى يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

#### ب - الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين وأختلافها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة - فى التنظيم النقابى .

### ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع ومادياته وتقاليده ويختلف أيضا حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة . فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو يورجوانى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما نحمد جذوة الصراع الطبقي . فإن كثير من الفنون سيختفى أو يعدل . ولا سيما تلك المنون التي تقوم على الأحكام الجبالية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الاناني الفردي ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعي ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة في المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه المجهاد الكادحة في الحقل أو في المصنع أو في السوق . وتتلاقى إلى الابد شعارات الفن للفن وتحل محلها شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعي للفنان قهريا في هذه الحالة ، بل سيكون إلزاما اجتماعيا ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

### د - النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية - كما لمغير جمالي - تأثيرها الفعال في حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخضوعها إذا لم يكن في المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ في هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية في هذا المجتمع تصبح نظما دينية في نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الإجتماعية للشعوب البدائية نزلتنا على مدى تغلغل الدين في حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على الفنون واضحة في مختلف العصور . فقد كان الفنان المصري القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصري القديم ، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الديني عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الأوربية وفي عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

#### هـ - النظام العائلي :

تعتبر الأسرة نوما من التنظيم الإجتماعي لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع إجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولسكنها إذا ما أخذت مظهر الزف ، فإنها تتدرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الإجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الزف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسي والأنشاق الديني .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلي السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلي ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أي حب الزوج لزوجته أو الأب لابنه ، فذلك النوع من الحب لايشير أنباء الفنان لأنه من الأمور المألوفة بينما هو ينشط وتنطلق عبقريته حينما يصادف حباً يشق به المحبون سبب معارضة الأسرة أو المجتمع ،



ومكنا فأنسا نرى شكسبير وقد أخرج عملا فنياً رائعاً بصوره مثل هذا الحب في ( روميو وجولييت ) .

ويعنى الفن كذلك بصوير نواحي الشذوذ وتجسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للإمرأة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل ( غاة الكاميليا ) أو ( نانا ) أو ( أزهار الشر ) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يستقر في هذا الاتجاه ليشجع الافراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل أن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لمسا كان نظام الإمرأة لا يقبل بأى صورة من الصور ألباس الحب العاطفية ، ولكن الفرد متناسلاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فأن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الفرائز المعروفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالنفس إذن أداة ربط اجتماعي ووسيلة تطهير للنفس كما يقول أرسطو وفرويد ذلك أن الحياة الاجتماعية ستعقد ويشيع بها الاتصال ويتعلم التماسك الاجتماعي إذا لم نجد منفذاً كالنفس لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفس من المقد المكونة .

### و - التعليم :

ونجد أيضاً أن اتجاهات التعليم آثارها التي لا تحصى على الثقافة الجمالية في أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتنظيم إجماعها .  
ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينها  
تتداخل في أي تركيب جمالي لا تسلبه طابعه الجمالي المعين وإستقلاله الخاص  
هنا ، بل أن التركيب الجمالي يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة  
الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبغ عليها  
مسحة جمالية :

وقد كان لتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم جمالية ، فنلاحظ  
أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة  
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع  
الفن الإيطالي تأثيرها على الأخلاق الفرنسية في القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير النيرنطيين في الأتراك وتأثير  
الرومان بمحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فإن الاستقال النسبي للفن  
يسمح به بأن يدخل في علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك في  
الحياة الفردية فالفن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس  
دون أن تستمدى عرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفني أيضاً هروباً من  
نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهديبها أو الأرتفاع بها إلى مثالي الأعلى  
أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسي بين الأفراد ، وقد يكون  
أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المنازل والحدائق القائم على أساس فني جمالي  
تأثيره الذي لا يحد على نفسية الأفراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثير من التيارات الفنية قد لا تهمشى مع الظروف  
التاريخية في مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف المآزات السياسية والعسكرية

أبواب الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني أنتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية وأستقرار الحياة البرجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبت أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقلمها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تتصف بطابع لا ديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدني غير ديني ، نجد أنه في خلال هذه الفترة تظهر في ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكي الجديد وافتتاح البصاليوات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة في الميدان الفني ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكمبيين والمستقبلين والتضيريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تتعد كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضاً أساسياً بين أنماطها وأنماط التنظيم السياسي والاجتماعي الديمقراطي في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فإن المؤرخ قد يحار في فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن مادات وأخلاق العصر الذي يؤرخ له ، فقد يكون الاثر الفني موارضاً لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أثمرنا إلى هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما ألمنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالمن لا يحمل إذن طابع الإلزام<sup>(١)</sup> الايجابي بالنسبة للمجتمع . أي

---

(١) قد أثار الاشتراكيون قضية ( الإلزام ) في الفن ومضمون =

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعا ومعبداً عن التيارات الاجتماعية  
إذ أنه قد يتمرد ويثور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكن جرحه الفن  
وعظمته من حيث أنه يعد المنفذ الأساسي الحرية الإنسانية والاستمتاع  
بهذه الحرية .

وإذا أغبر الفن رقاً مفروضاً يتسم بطابع التحدي المثير فإنه يكون  
صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الأنانية  
وروح التمرد وتحمل مسؤولية الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجياله  
هذه من الموجهين به وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك عملاً  
اجتماعياً ، منها عن البعض أنه عمل فردى ، فإن الفنان التشكيلي الذي يتكهن  
لوحات فنية يظل يحلم بالمجد والشهرة ويوقد دواجن الناس لفنه يوماً مساءً

== دعوام لا يخرج مما تنادى به المدرسة الاجتماعية من أداء دول  
إستمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته ، ولكن النظرة  
الإشتراكية للفن يتجسم مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها  
هي طبقة الكادحين أي البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى  
الالتزام عند الإشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الالتزام ،  
أي أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وأنتاجه  
فيخضعها لأوامره ونواهي بحيث يكون الفن موجهاً فلا يصدر عن التلقائية  
الحرية للفنان ، والواقع أن الالتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الإشتراكي ، التي  
تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الإشتراكي فيحس الفنان  
وهو يعبر في حرية تامة وبدون أي التزام من سلطة أو أخرى أنه إنما  
يتعلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الالتزام ذاتياً بعيد عن أي ضغط  
خارجي .

وما الشرة والخفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

### ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشتقة من الفن ولها تنظيم إجتماعي معين .

### الشعور الجمالي وجزاؤه :

يجب أن نسلّم أولاً بأنه يوجد شعور جملي وشعور أخلاقي ولكل منهما أمر مطلق وجزئات تصدر من سلطة هليا . وقد اعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التي يستند إليها الشعور الجمالي ، وكذلك الشعور الأخلاقي والتي تصدر عنها الأوامر المطلقة ، سلطة شبه دنيية كمثل في الله أو أرباب الفنون . *Muses* أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر أو الاساطير الخرافية التي تنسب إلى مصدر السلطة الجمالية والاخلاقية في المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعي الواقع على الأفراد في المكان والزمان ، ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الاساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث في المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفني فيعجب به أو لا يرتضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الفني الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوي الاحساس أو الشعور المدهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكونات العمل الفني التي تتسم بظاهر الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل في : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشبه إلى النشل وعدم النجاح والامال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافظه على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو قى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الاول لاحتكام القاد على الاعمال الفنية ويجب ألا تخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى ، ربما لا يؤدى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى متعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى الجامعات الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية . أو أن تجيز أعمالهم .

### الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجراءات الجمالية عن طريق جماعته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيهام وينقاد فى كتلة واحدة وراء عوامل الاستشارة ووسائل الاعلام البارعة .

بحيث تتمحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر انتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الفن في العصر الحديث أصبحت له مدارسه ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضي وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذي يجذبه الجمهور العادي - الذي تلحق جماعته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المصنعة ذات الوعي الجمالي هي المول عليها في الميدان الفني ، وسنرى أن المجتمع يتغول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور في هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

### الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص في التعبير عن موضوعه ، وليس الاسلوب هو الاصول العامة للصنعة — تلك التي يطلقها التقليد المبتدئ عن أساتذته الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تتضمن انفعالا خاصا وحرية وتلقائية خصبة ، أما الاصول الفنية للصنعة فهي آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد الحرفته ثم يجرها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذي يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مسعيا لها ، أما الفنان المبدع فهو الذي يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به ، وقد عارض فنانون آخرون فن هذا الاسلوب فتشأ مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة الفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوي في الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والانتقال ، والجسم مجرد حامل لهذا النشاط الحيوى ومثله.

وقد يكون الأسلوب أيضا أساسا لارتباط إنجازات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الأنواع الأدبية أو الفنية ، ومن هذه الأنواع نجد الشعبي كالكوميديا والارستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الأنواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية. فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديات الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطي الشعبي. ويظهر الأسلوب أيضا فيما يسمى *la Mode* ، ولكن سرعان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جودة الأسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسمة إنتشارها وذووعها .

### البيئة :

عما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبي ، مادام يخضع للشروط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن تمتد ارتباطا بين الصور الاستيعابية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها . البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالتألمات والصور وطريقة الاداء والموضوع والإنجاز الفنى كلها من أثر البيئة .



فالبئية الجغرافية في أسبانيا مثلا كان لها تأثيرها الكبير في ازدهار الفنون  
الحرية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الاسبان والمسلمين . وترتبط  
العوامل العنصرية بالبئية أيضا فتمت شطب يميل إلى التلون المصارخ ، وشعب  
آخر يقلب على أعماله طابع التلون البسيط . وأيضا نجد الالمان يميلون إلى  
الموسيقى العلمية بينما يهوى الاسبان الموسيقى الشعبية ذات الاصوات التي  
تحدث في المستمع اهتزازاً أو تعرييا . هكذا نجد للبئية تأثيرها الكبير على  
الفنون من النواحي الدينية فالاعمال الفنية ذات الطابع الدينى في مصر  
القديمة تختلف عنها عند الهنود والمبنيين واليونان وعند المسيحيين في  
القرن الوسطى وفي عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالاضاع  
السياسية والاقتصادية وغيرها تبعا للبئية التي تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن  
تحدث عن فن عالمي خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذى ينشأ فيه ،  
إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافى ، ومع ذلك فهو يظل غريبا على  
البئية التي يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفنى السائد فيها  
نبين لنا ما سبق أن القلم الجمالية الاساسية فى الحياة الاجتماعية هى :

الشعور الجمالى وجزاءاته ، ثم الجمهور ، وأخيرا الاسلوب ، وبينما يختص  
الاسلوب بالفنان وحده ، نجد الشعور الجمالى والك الاعجابى أى الجمهور  
يرتبطان بصميم عملية التذوق الفنى .



## الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالي (تابع)

### التطور الاجتماعي للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخي للفنون من المباحث الأساسية في علم الاجتماع الجمالي وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن في كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمسئوري الحضارة في كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتي المميز وصفاته الأساسية التي تميزه يختلف في عصره عن أي عصر آخر .

١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

#### الفن البدائي :

ولما كانت الزعة التطورية في الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن في أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيعتمد أن نستعرض صور

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالي للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art, Alcan 1902 (illustré)

Bca: Primitive Art, Oslo.

Herbert Read, Art New „The significance of Primitive Art, p. 33.

الشاطئ الفنى تند البدائين للتقريين منهم أو الحالمين الذين لازالوا يعيشون حالياً فى مناطق متروكة من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجرى من عصور ما قبل التاريخ ، وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى للملوس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون الرسوم البدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائى ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذومسحة دينية ، فلوثنية أثرها الكبير على الفن - وينتو واضحا فى مظاهر الفنى الاحتفالات الوثنية ، وفيها يصنعون من صور ورموز لألهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يتميز الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالغنان البدائى يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لعبيده لإشباع حاجاته ، وإما انقاء لشربه ، وذلك كما يرسم البدائى صور الثعبان أو التمساح مثلا ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذى تمثله لأنها تحمل صفة الدرام بينا الشيء متغير وخاضع للتطور واللفاء ، ولهذا فان « لبقى برول » يظن أن عقلة البدائين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصورة ويقدمونها على الأصل .

ولنرى عند الأقوام المتأخرة أيضا دقة الرمزية الهندسية فهم يرمزون  
أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإبهام  
أو التأثير في العدو أثناء الحروب . فنعلم الفن عندهم لا يقوم لذاته بل  
باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي تقى .

### الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخفيع  
للعامل الاجتماعى التاريخى ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها  
والحديث ، يتميز أيضا بسهات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية  
وللتطور التاريخى ، وأقدم الفنون التى عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة  
نجدها فى الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى  
فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالمملوك والامراء والنبلاء ورجال  
الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل الله- و والترف ولا تعنى بمحاجات الشعب  
ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية ، فنجد فى مصر مثلا  
الاهرامات والمصاطب والتماثيل والمعابد ، وهى خير دليل على الوجهة الدينية  
للفن ؛ وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائيا ، بل كان فنا تعقيدا مقيدا  
برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا واستاتيكية  
لا يخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد  
كان - على العكس من ذلك - يمثل حياة الترف والمجون والملاعة ، وتسوده  
أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حريا من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفخوذتهم وإنتصاراتهم ، كما نرى في كتبه من التماثيل والنقوش الرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يعجد ويصور الحياة الدنيا بأهله وآلهها ومسراتها ولا يخفى كثيرا بتصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع للبهجة والروح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهرًا من مظاهر الغف والثروة ، بل كان وسيلة التعبير عن حاجات اجتماعية لاتتعلق بطبقة واحدة ، بل بالجميع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فنا ديمقراطيا وكذلك فقد كان فنا حيا متطورا يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدما من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصري القديم الساكن . وأخيرا نجد أن الفن اليوناني بمثابة المسحة العقلية . فالتفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع للفلسفي ، ومن ثم فإننا نرى أفلاطون يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الأصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليوناني إذن قائم على التناسق العقلي ومن ثم فهو فن إنساني .

وإذا إختلنا إلى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليوناني في أنه فن استرطاطي حتى يعجد الحكام والقواد وإنتصاراتهم بمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فنا موجها للتمتع الشخصي للطبقة للوسرة ومعبرا عن تواحي المجهول والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الروماني بعيدا عن الدين غير خاضع لتأثيره الاخلاقي .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، بعدما ظهر أ عند  
الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لصليد الرؤساء  
والحكام ، وكذلك ازدهر عنهم فن الحدايق وهو فن صله وثيقة بمن  
الغشارة .

والأمر الذى لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدودا  
بمى لم يكن يضارع الإبداع الفنى عند اليونانيين القدماء ، فبينما نجد بالعبرية  
اليونانية تجرؤ التقدم فى اللبدان الفنى والفلسفى ، نجد العبرية الرومانية وقد  
كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك  
تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

### الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يصغى من  
المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وجاء مرة ثانية ليرتبط بالحياة  
الآخرة وحياة التضيلة ويصور الزمات السامية فى الإبنان ، والنصائل  
الدلية كالاستشهاد والتضحية والصبر والأمل فى حياة خالدة ، وتمجيد الله  
وإعلاء كلمة المسيح والزعم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وزوعة  
مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضج بالإيمان الدافق  
للمذهب وذلك كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الأخير  
ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن الباء وقد  
اصطف بالعبرة الكنائسية ، فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس  
وأصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالنن القوطى . وهو يرمز إلى مختلف

دينية كالتوبة والامل في الخلاص ، ونجد ذلك واضعاً في كاتدرائية  
نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً استقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً  
تذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي  
كالفن اليوناني ، ذلك لأنه ينضم للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان  
فناً لذاته .

### الفن في عصر النهضة :

تعد فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر  
الميلادي وفي هذه الفترة نجد اتجاهها إلى التحرر على سلطة الكنيسة وتؤثر على  
المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان .  
وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين وإجه إلى الجمال في ذاته وأصبح  
الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع  
البهجة والروح وتحررت من طابع الحزن الذي انصف به الفن المسيحي ، كما  
اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كانت الفن القوطي يحقر الواقع  
الخارجي ويدعو إلى التمسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير  
خلجانها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء  
طائفة المتطهرين البرومسنتيين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم  
لتقديس الأيقونة .

وبلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالثرعة  
الدينية مثل روثايل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً  
إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت عاكم التفتيش تشيخ  
العرب في نقوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء - وكانت هذه  
المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكلهوس الديني في



دوما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فنانى عصر النهضة فى إيطاليا إلى أن الفن فى هذا العصر ، كان يستجدى الطبقة المؤسرة فى المجتمع وكان رجال الإكليروس بالفعل فى مقدمة الأثرياء فى هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التى كانت تشيد بقدرة العقل والامسان المتحرور وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة فانتشر الفن اللادىنى فى أوروبا .

فاذا أنتقلنا إلى العصر الحديث — فى غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فأننا نلاحظ هبوط المستوى الفنى كنتيجة للتويرة الصناعية الكبرى ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية بالذات . كانت تتسم بها الصناعات اليدوية ، فأختفت الصناعات اليدوية التى تتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية ، إدخال المنصر الفنى فى الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعى فى القرن العشرين تغليب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً فى إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولة لكسب الأسواق من طريق الفن فى تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتفليتها ، وكذلك فى الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يدخل فى إنتاج السلع وفى توزيعها على السوله .

وفى مختص بالفن فى القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الحسابة . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأصواف .

استعمال الزيت حتى يستطیع مقاومة تأثير العصور الفوتوغرافية التي أخذت تنتشر خلال هذا القرن.

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما هو الحال في برج إيفل. وإن قد أمست في هذه الحقبة فنون أخرى مثل تمثيل الأنث والزهوريات والأطياف.

### الفن المعاصر :

وإذا أتقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فأننا نجد فنا لا يميز بينات ظاهرة محدودة ، بل نجد موجات متتالية متعددة متغيرة ، فتمت تيار لفنون الإجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر تلفنون التجريدية .

وأما الفنون الإجتماعية الأكاديمية تلك التي تحرق السيم الأخلاقية والإجتماعية وتوجه إلى السكيف لا إلى السكم في الافتاح فهي تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أو ذهنية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من الفنانين الأجانب ، وقد غلب على هذه الفنون طابع السرعة وانعدام الإخلاص . وكذلك تدخل في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة، وجهلاء الناقدين، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سرقها المليون بالناورات والمؤامرات وتختلف صور التفائق الاجتماعي وملازمة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لمزات الهبوط والصعود تماماً كما يحدث فى أسواق الأوراق المالية والتجارية، ومن ثم فقد أفسد الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى البكم لا إلى الكيف والتجويد.

وبذلك انحصر الفن الحديث إلى مستوى لا تستبين فيه معالم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفني، بل هي كما سنرى مرحلة إعداد لتيارات فني جديدة قد تحققه الأجيال القادمة.

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشتت الاتجاهات فى دنيا الفنون، فأصبحت تبنى التعبيرين (١) والزمينين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

---

١ - يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدي إلى الحلال المطلق أما النظرة العصبية العاطفية فهي التي تجعلنا نحكم الأشياء مباشرة كما هي فى طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والإنفعال الخالص بالأشياء، فالتفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال، بل يمارس صنعة العنية لكي ينقل للمشاعر العامة التي يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أي نوع من الضمير ونجد من التعبيريين روبنوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها).

٢ - لا يهتم الرمزيون Symbolists بالموضوع كما هو فى الخارج بل يحاول الفنان الرمزي أن يستيقظ مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى، فالفن تعبير شخصى.

وجوان ثم الكمبيين <sup>(١)</sup> وعلى رأسهم بيكاسم التجريديين <sup>(٢)</sup> وعلى رأسهم كاندنسكى ، ثم السرياليين <sup>(٣)</sup> ومنهم شريكو وماكس أرنست

== يقول سيزان : ولم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل أتى أعرجها ، أى أنه لا يتقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإليه مشاعره الباطنية . ( الفن للعاصر هيرت ديد ٩١ )

١ - التكيبون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسى المتقاربي إذ الطبيعة في نظرهم — كما لاحظ سيزان — ما هي إلا صورة هندسية ، وهذا يجعل التكيبين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنههم وأولها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والمخروط والاسطوانى ، فكأنهم في صورهم إنما يحلون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية ( المرجع السابق ص ٧٦ ) .

٢ - يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجى بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرف عليها ، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الخالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى ( راجع : آراء في الفن الحديث : محمود البسيونى ص ٩٥ وما بعدها ، ريد ص ٧٧ وما بعدها .

٣ - يعتمد السرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » ، والسريالية في الفن أنجاء إلى تحرير الإنسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجى ، بل وتحريره من العقدة ومن الكبت النفسى ، فالذائع الدفين في أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكي ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في ==

وسلفادور دالى ومارك شاجال . وتبلورت هذه الحركة فى شكل مدرسة  
فينا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعائم الذين يصبون لها من أمثال أندريه  
بريخون وغيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة الفائرية ( الانطباعية ) Impressionism من  
أمثال إدوارد مانيه Manée ، وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على  
الأجسام فيمحمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن  
واقعيتها الموضوعية .

وتقابلنا إزيمات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية (١) Fauvism  
والنزعــــــــــــــــة الإشــــــــــــــــاعية (٢) Rayonism ثم

= صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلامس التى  
يستعصى على المشاهد فهمها . ( المرجع السابق ص ٩٥ )

١ — النزعة الوحشية : وهى تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير  
وبداية الاسلوب وحرارة الالوان المعبرة عن حسنة الانفعال . وقد  
أسست هذه النزعة طرازها التعبيرى من الاسلوب الزخرفى عند جوجان  
ومانيه .

ومن الاسس التى يقوم عليها المذهب الوحشى الدوافع الفيزية التى  
تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فكره الحر البسيط المنطلق وبين  
حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية من هذا التعارض والتناقض  
هى البساطة فى الاسلوب وأبرز الانفعال فى الوان صابخة وتشويه الاشكال  
وتحطيم الخطوط .

٢ — النزعة الإشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى =

النزعة التركيبية <sup>(١)</sup> Constructivism والنزعة الشكلية <sup>(٢)</sup> Formalism والنزعة المستقبلية <sup>(٣)</sup> Futurism

== تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان في الأداء الاشعة اللونية فيؤدبها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يتعدى عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن يوجه إلى تمثيل الأشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبى على الزمان والمكان كأساس لمنطلقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البهجة التي تستند إلى التكوين البنائى للأشكال حسب التنظيم الإيقاعى لها وتنقسم هذه بالاموضوعية التي تبرز فى تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطى للأشكال .

٣ — النزعة المستقبلية : هم أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها فى البيان العباد فى ١١ فبراير عام ١٩١١ . توهى تعبر عن الحركة الكونية فى صيورها وتبرز هذه الحركة ممثلة فى الخطوط والمساحات والالوان وتستقى هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذى يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة فى العمل الفنى فى تدب الخطوط ونقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه ==

والنزعة الدادية <sup>(١)</sup> Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة <sup>(٢)</sup> Supernaturalism هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية <sup>(٣)</sup>

== المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في صيرورة مستمرة وتلهم الحركة بحساسية كبيرة ، وإقتران الحركة مع الضوء يعمل على تحطيم انادة أي تحطيم خطوط الاشكال لتكتشف مما وراءها ويكون في حالة أنماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبلي أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لأن المطلق تصور وهـ فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكثت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال قى خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتحطيم القيم والتقاليد الفنية المسيقة ، وتعنى بالتعبير عن ككل أو أشكال ينتج عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب الصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعنى يرسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المألوف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ وتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستند أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهى تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليوناني المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه ==

ودرومانسية<sup>(١)</sup> وواقعية<sup>(٢)</sup>.

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأنجاه فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فوجد الفن يسائر بالمذاهب المكرية وبالرافف السياسية والمنصيرية فتحت فن شيوعي وآخر أرستقراطي ، وهكذا اختلطت المعاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمت مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

---

= النزعة اللغواءد الفنية التي ألغزها اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية : Romanticism :

وهي نهضة تودة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المقروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفع خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبيري فني إنساني .

(٢) النزعة الواقعية : Realism :

وتتمثل هذه النزعة تحولا في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة للمضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال للموضوعات الدينية والإرتباط بالواقع الإنساني ومعايشة التجربة الحية ، كما أنجبت هذه النزعة إلى الناحية العلمية ما استخدمت نتايج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .



٢ — التفسير الفلسفى للفنون وتطورها ( فلسفة الفن ) .

لا شك أن التفسير الفلسفى لتطور الفنون — وهو يدخل فى دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالى إذ أنه لا تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهى من وجهة نظر الجمالين الاجتماعيين تؤلف فى مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالى .  
وقد كان فيكو Vico الإيطالى ( ١٦٦٨/٧٤٤ ) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية<sup>(١)</sup> ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالأصل الاجتماعى للفن إلا أنه أخضع التطور الفنى لدرجات زمانية ثلاث هى : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدنى ، فالاجتماع البشرى يمر بعهد ثلاث تتكرر إلى ملامتها .

فى عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة فى تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية فى حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، وأتجه وجهة لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أما فى عهد الأبطال وهو العهد التاريخى فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أى أنه أصبح بالمسحة التاريخية .

(١) جعل فيكو الفن الشعري أول الفنون فى النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله فى بداية الحياة الانسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هيربرت ريد : الفن المعاصر

وأخيراً نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخص المترفين والأغنياء بمناياته الكبرى فيدب الصراع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا أتينا إلى هيجل ( ١٧٧٠ / ١٨٣١ ) فابننا نجد يقول بقانون دورى مغلق ذي ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكانت الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات ، هي : الرأي وضده والتأليف بينها والثن هو الذى يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية في الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية في الغرب المسيحي ، وتتمصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للمطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل في الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز وال ميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وترتب الفنون أيضاً بحسب هذه الترواحي الثلاث ، فتمت فنون للحركة أو الدفع وهى الرقص والغناء للموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون السكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيراً الفنون الشعورية ، وهى الشعر الداني والفنصص والتشيلي . وفنون الحركة أو الفنون في الظهور ثم تليق عنها فنون السكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة في الإنسان . أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع<sup>(١)</sup> .

أما أوجست كوت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الأدبية والحالة "ميتافيزيقية" ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة ، ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده الزعة اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم الزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم الزعة الوضعية في الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أى أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً ، وبذلك لا يكون إنسانياً عاماً ، ووظيفة الفن عند أوجست كوت هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور وتأثيره هو الأساس الحق للفنون الجميلة .

ونجد بعد أوجست كوت موقفاً حيويًا عند كروتشي<sup>(٢)</sup> فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ؛ وقد سار ليرجسون في نفس هذا الاتجاه الحيوي ، والمعروف أنه ليس ليرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده في كتاب « الضحك » ، على أن لهذا الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف إيجابية متفرقة في مؤلفاته .

---

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن ، علم الاجتماع الجمالي - ص ٥٨ .

(٢) راجع جندجو كروتشي : الجمال في فلسفة الفن .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفنان هي الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوي الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس - وهي نفوس الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتصل عنها لاتصالاً لا شعورياً غير مقصود ، وليس هذا الاتصال متعلقاً أو منهجياً كما هو الحال في الاتصال المتعلق بالتأمل الفلسفي التقليدي ، ولكنه اتصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء من طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المتصلة عن الواقع اليومي ، ترى الأشياء في باطنها أي في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأى غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ؛ وتجارب هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً في دائرة إدراكها الحيوي وذلك عن طريق ما رسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن هنا كنهين على إدراك الأشياء من خارج فلا نستبين لها حقيقتها الباطنة ، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أى أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسي للصور والألوان إلى ما نرى عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذي نسميه الطبيعة .

فكان فيمت إلتقاء بين منرج الفيلسوف ومنرج الفنان في إتجاه كل منها إلى إلتباس مع الجهد الحيوي في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .<sup>٧</sup>

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤ / ١٩٤٥

وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه « فلسفة الصور الرمزية »

يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية ،

وعلى الرغم من أن كاسير مثالي النزعة ككفلاسة للمدرسة الألمانية إلا أنه بصحيح مثاليته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول : إن الموضوع الحقيقي للفن ليس اللامتناهي الميتافيزيقي كما هو عند شينج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تتركب منها تجربةنا الحسية ، أعني الخطوط والتصيمات التي نجدتها في صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذ لا خفاء فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملبوسة (١) .

وقد تابعت « سوزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الفيلسوف هواينج عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المنسرة للفن من فيكو إلى كاسير مادة بأراء كانت وهيجل وكونت وكروتش وتين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تعبر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للعبور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت العبور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فإنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

---

(١) راجع : E. Cassirer Introduction to a philosophy of human nature. Doubleday Anchor Books 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلى .

وإذ قد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصيغة العلمية ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق العلم الجديد أعنى — لم الاجتماع الجمالى — إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكور وأرجست كونت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر من المجتمع ويجب البحث عنه فى أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

#### صعوبة التفسير التاريخى :

نذكر أن كل منج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفة الفن — كما رأينا — تعرضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية ومدخلها مما يصعب معه أن نحرد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه فى عصر من العصور فيستد أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو طابع قريب مميز لا تدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Gresse — كما ذكرنا — بدراسة الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالوا يعيشون بين ظهرانينا ، وأهتم غيره بدراسة الفن فى عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض المؤرخين فهى تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والانتشار الثقافى

ولم تزل الحضارات بل أنها وبما كانت صورا متدهورة لكن كان مزدهراً واقعياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من حضارة هذه القبائل فهو يتم عن ترقى بأذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً على الميدان الفنى من الرعاة والزراع ولا سيما فى الفن الرسم مع أن هؤلاء — الأثريين أكثر تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا فإن الفن البدائى — كما ذكرنا سابقاً — له غايات قد تكون دينية أو حربية ، فالنقان البدائى يندج أشياء يستخدم فى الطقوس الدينية فيشكل صورا وتماثيل الطواطم Totems أو يضع الألحان الدينية والتشعرية ويرسم الصور المرحية على دروع القتال لأرهاب العدو ، ويصوغ أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية أم فى الاحتفالات الدينية أم فى مواسم الحصاد وفى حفلات الزفاف وفى وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائيين .

ومما تمكن لدراسة الفن عند البدائيين من قيمة تاريخية إلا أن هذه الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا بطريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثير من الصور الفنية البدائية القديمة يصدر علينا فهمها والإحدها إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من البدائيين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية لقد أسدل ستار من النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مر به .

ويبقى أن نغير أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كدخول له لم المجال

الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطوراً وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالقرن البشري البدائي الصوفي الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ؛ ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكون رأياً واضحاً تفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصلح للإدراك على الذين يقولون يتساوى الأنواع الفنية ، أى يتساوى المراتب الفنية فلا يوجد في نظرم فن عظيم إرفين حقير ، فن بدائي أدنى راق متطور .

والواقع أن هناك فناً عظيماً ، وفناً ضعيفاً ، وفناً تشيخ فيه للتخلف ، وفناً شغيفاً ، وصوراً فنية نحية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أغنى الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر السمو في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي كلا الحالتين يحدث تغيير في التكيف الفني .

ومن المحال أن تنشأ أى صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة ضامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لمواصلة التحول فلا يختلشى شئ منها أو يندثر أو يخلق من عدم ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، والصورة الفنية الجديدة تعبر نوعاً من التحول نحو التقدم للصور القديمة ؛ وكذلك فإننا قد نشهد تحولاً تراجعياً للصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند الفلاحين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية معدودة لرقصات الصالونات والبلاط



الملكي في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيرا من صور المسرح والأغاني الشعبية مستفاد من مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يقدح في آراء الذين يقولون بأن الملكلور الشعبي يحترق على فن ساذج بسيط تلقائي وغير معقد ، وأنه وحده — بالقرب من الطبيعة البشائية البسيطة والكفيل بأن يجدد فنانا الذي قد اخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التي يتوهنتها بعض النقاد إذ هي حمولة حارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفني للامم والشعوب ، وملشا هذا الوهم عندهم يكن في إيماءات السهولة والبساطة في التعبير التي تتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذي تمرر التلقائية العفوية المبردة من أي حامل حضارى تاريخي — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له ككثير بسيط تابع من الأعماق .

### ٢ — التفسير الاجتماعي لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم الثقل والإجتهاد إلى خلق الصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من الفنانين يتجه إلى إبداع شيء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأننا نرى نفع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا في الأجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد .

ولهذا فإن مؤرخي الفن قد أكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنظمة تمر بها الفنون وهي عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفني قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهي مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالي .

وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التي تغلب عليها سمة  
الوضوح العقلي كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتميز بين  
الأنواع الفنية ، ونجد عكس ذلك في المرحلتين الأخريين : ما قبل  
الكلاسيكية وما بعدها إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الاتفاق بوجود  
تأثيرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها  
تعود لتبدأ من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكصل الدورة  
وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من  
خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل  
المخل من الغافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق  
الحركة سواء في النون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلا نجد لديهم  
التراما بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يبتغون في  
ذلك بظفانية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالترجمات المستغنية  
والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضا ، فظهرت أنواع  
موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ونلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ،  
بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في  
أخرى بحيث لا نستطيع معالم كل منها . ولكن الذي يجب تأكيده هو أن  
هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل إجماعية ، أي

أنه ليس في مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مسيطرة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى .

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور للفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والدينية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلزم مع درجات التطورات الأخرى للتأخر لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فنياً » إلى ذروة الجهد الفنى قد صاحب أضمحلها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حوالى نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حوالى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البورستاني .

وتتجسر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الخالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ولتكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى . أم أنه بعيد عن روح العصر .

ومن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية السائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة اضمح أو مرحلة اضمحلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الخالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل المعنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطانه الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرفى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

#### ٤ — السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لقوانين الأفراد وأنجزاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يصدر الجزاءات ويثيب المجتدين من قوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نحت الخطى نحوه على الدوام — لا نبغى أو نعرف حقيقته أو ننعم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية . ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أما السلطة التشريعية فى الميدان المعنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالمطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور المعنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاضعة أو المثناة أو المدسلة والحكم عليها بالجلل أو بالقبح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإنقان الفني في الجولات الفنية أى في معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتسلك على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر أو بالنيان أو بالهد المتوقع لدى الأجيال القادمة<sup>(١)</sup> .

وإذنى فقد أصبحت للفن مدارس وقواعده وصنعتة الخاصة به ، بحيث أصبحى نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العمل الفنى لسلطات المجتمع وجزاءاته .



هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الإجتماع الجلى التى تحاول جاهدة أن تضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمرا فى الميدان الفنى الإجتماعى .



## خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التدقيق .

وأفردنا مجنا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن بصفته الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استيعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هبذا أن تعرض للنظريات المتفرقة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضروري أن تلقى الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجتنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المتفرقة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الانساني وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي النصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجمالين يصدد هذه التفسيرات ، ثم أفردنا بحثا خاصا بملاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي انتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلقى أصوره استحسانا وقبولاً في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى واستعانة بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاء هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تدخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التأمل رغم ما تواجهه الفلسفة من تحدٍ خطير من ناحية المناهج العلمية ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التأمل وعن الابداع الفني . فإزاء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لانهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهدف العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الافواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد لظواهرات الجمالية يعطل ظهور الصورة الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فان



تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالا نحمده في الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يحذر تحقيق « الموضوعية » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التي يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وتمت أضرهام يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تنسم بالمنازع القوي ، وتشيع فيها روح الشعب الذي تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزي والأمريكي يتميز بالنزعة الحسية والشعمية ويميل إلى الواقع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يحارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألماني فهو يوجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتجذبات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتيني - في فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف في أي اتجاه ، ويميل إلى الأفكار الواضحة ، والأذواق الجمالية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخلى عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق مليء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد في هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الانداعية في ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشبهاً في الاتجاهات الفنية وتنوعاً في النشاط الفنى فإن ذلك ينفى وراءه تياراً وليداً يمتثل في اتجاهه للمارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجي .

فالتماثل المعاصر الذى يبدو فى الظاهر أنه لا يهتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرى فى النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس فى الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد (١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كاشفاً على هذا الموضوع ونهى تبيين لنا خطأ الفكرة التى يشيعها البعض من الفنان من عدم إقترانه بالناس وبالواقع الخارجى وعزلته المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب والفنان يجمع بين الحاجتين : الاهتمام بإطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس - فالحاجة للظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تباين وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الأدارس فى هذا الميدان بالتوضى والعشلة للنهجي - كل هذا لا يعنى انقضاء وجود تيار منهجى يشق طريقه فى تودة ونبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفنى .

فمع وجود هذه الصرامات المستمرة فى المجال الفنى ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محارلاً أن يؤدي رسالته فى تجاوز عالم الواقع لتشاع والاتقال منه لتحقيق عالم استطيع خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وأعادة تكوينها بطريقة ترمى إلى إحداث هذا التأثير أى هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

(١) يقول هربرت ريد فى كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٢٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time. But to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people. with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فإذا افقدت انتقد الفن ،  
فالشعور بتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني  
والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفنى .

ونختم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن  
تلبه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن  
روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً زخارف الفن الخالص بينما تحيط  
الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

(١) يشير سوربى فى تفسيره السيكلوجى للفن إلى مراحل عالية ثلاث  
يعاينها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى  
عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاه ثم يلتقى هذا الشعور بالتدريج  
ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فأنها داخلية وحالة  
نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمتذوق إلى  
مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرته لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية  
فكرية شعورية لتفسير العمل الفنى وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين  
وهذا هو ما تسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فأن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة  
والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فنبا الاهتمام الجدى  
بالعمل الفنى وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفضى  
بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة البديعة والتعبير عنها أى تنفيذها .  
وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفنى عن طريق التحقق  
المعنائى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل  
الشعورى فيكون الانتاج الفنى مصحوباً بالتفكير .

وقد أشرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال في مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد يتحصر في تقييم الفنون التطبيقية  
أي الفنون المستخدمة في مجال الصناعة *Esthétique Industrielle* .

وأما ما كان الأمر فإن أي مبحث جمالي لا يمكن أن يهمل مواقف  
فلسفة الجمال أي فلسفة الذوق ، منها تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم  
التي سبقتهم في نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الانزياح والمواجد  
الجمالية التي تستعصي على مقاييسهم المادية وتثقل منها فتكون ثمرة جهودهم  
محات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحسية للعبور  
الغيبية :

## ملحقات



(١) :

### مدرسة النحت اللبني في مصر

إن أعمال صلاح حسين الرائدة في ميدان النحت اللبني لصبر من قيم جمالية جديدة في فن النحت ولقد شهد المحكون بذلك في عدة معارض اشترك فيها هذا الفنان السكندري الاصيل ، وما يستوقف النظر في أعماله التي حظيت بإعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التي يستخدمها في التشكيل قد إبدعها بنفسه مثله في ذلك مثل أى فنان موهوب في الخارج ، وهي توفر حوالي ٨٠٪ من تكاليف النحت العادي .

والامر الذي استرعى إلتباهي لديه ، فضلاً عن أصالته الفنية ، هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للمات أصابعه مما أمكنه من أن يضمئها للعاني والصور التي تنبع عن إبداع قى ممتاز .

وهو يذكرنا في هذا المجال بأعمال المثال البريطاني هنري مور الخالدة . وإذا كان أسلوب التعبير الذي إتقده به فنانا السكندري في العالم العربي قد تبلور في صورة لمسية فأننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية في آثاره الفنية تلج فيها نوعاً من التحدي للزعة التقليدية وثورة حارمة على التراسيكية ، فأننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسى بلون قى خاص هو مزيج من طاله الإبداعي القى بالصور الفنية ومشاعره وإتعمالاته المرهنة التي تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فرى وحدت حية لمنجزات الثورة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو في

عنوان حياة هذا الشعب بمصاحبة الملايين الكادحة برمهاله وفلاحيه وسائر  
شاته الاخرى .

وأخيراً فإن فن النحت اللصق ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له  
أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد  
استقبل البقاع العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللصقي  
وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية في ميدان العمل  
الفني ، ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرمما  
خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لانتاجه الفن الخصيب .

و. محمد علي أبو زيان



(٢)

### التقييم الجمالي للنحت المسمى (١)

تأملت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة ( في جريدة المساء ) من آراء حول موضوع النحت المسمى ، وأذكر مساهمتي المتواضعة في يغفرون العام الماضي في هذا الحوار الثمين الذي أرجو له أن يحسم بطابع الموضوعية الجلبة كما أشار الكاتب المناضل صاحب المقال الأخير من التحالف بين العيين والأصابع عند المثال .

ولما كانت الموضوعية إنما تعني التزام المادة العلمية وتحري المنهج العلمي لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا أن نجلو مبنى الحكم الجمالي وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييمنا للأثار الفنية من وعي وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلاً عن أدراك المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حتمية . لكن الإعجاب النسبي الذي يعتبر مؤشراً علياً على أدراك المعجبين في إطار نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفي سياق التفاعل الوثني المتأخر التلازمة للتجربة الجمالية ، وأعني بذلك تلاجم الغرائز مع القصور البديعة

---

(١) أثيرت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص للتذوق المسمى في الاسكندرية وقد تشرفت بمقره .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التي تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المذوقين يجب أن يتأهلها النقاد بوضع التشريع الجمالي سواء اقتضت مقولة الجمال أو غيرها ، دون أي تدخل شخصي عشوائي يصفه - خلال معركة كلامية - بظاهرة وأهمية تمثل في مواقف طالفة من المذوقين ، فقد لا يعمل البعض إلى الفن التجاري أو التجريدي أو التافه ، وقد أسهبنا البعض الآخر ، وسبق الجأزة ولكن لا يمكن لأي من الفريقين أن يخرج هذه الاطروحة الفنية من دائرة الإبداع الفني ، فهذه لعبة المواقف والمدارس ونحزبها التي يجب أن يظل إليها الناقد الحفيظ وأن يرتفع بصيرته فوق غبار هذه الممارك المسخرة ، ومعنى هذا أن الأثر الفني موضوع الإعجاب - إذا أردنا التزام المنهج العلمي والتجرد من صواع المذاهب والأفكار المنسوبة الناجمة - يجب ألا يكون موضع استحسان أو أن يطرح جانباً في مناهات الجاهل الفني أو في غبار جلالا يحجب فنا أصلا .

ولم هذا فإن القول بأنه ليس هنالك ما يسمى بالنسبة الدسيسة بأنه لا يحتمل قائل هو كفن الطهي ، هذا القول يحتمل مناقضة صريحة لما قبلنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروحه فضلاً عن تجاهله للفرقة العلمية المتعارفة عليها بين الفنون الخييلة والفنون العملية . وكأني بالناقد ينحصر مجال التقدير الجمالي في حدود أصول الصنعة ( أي تكنولوجيا الفن ) أو تقاليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمي معين خفي الإعتراف بواقفاته ولهذا فإن أي جديد في مجال الفن يمدى نظره هذا الفريق من نقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم الثابت ، ومن ثم فهم

يصعدون لمسلمه وإستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتبدي معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمتحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير تنهاوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد البحث العلمي من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً » لأن التسلسل بهذه الحجية سيقتضي بناجئاً إلى الجحود التام وانقضاء التقدم والتجديد والإبداع وبجانب أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

وإذا كان البحث العلمي قد تأخر ظهوره تاريخياً فشاغل ذلك شأن طريقة برايل التي لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم المعاصر برماية مكتوف الأيدي ، تلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الإختبار وأن ينسحب المجال لما ينتج عنها من ظواهر فنية وعقائدية على وجه العموم لإحداثها ظاهرة « البحث العلمي » .

ولعل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكتوبين قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا كما نشرت في مقال سابق وكما أشار الصديق العزيز الأستاذ أحمد هيثم عميد كلية الفنون الجميلة في نفس هذا الموضوع من « النساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للنقاش المادة الفنية الأساسية التي تدور حول مقال الكاتب « وأغنى به حمية التحالف بين العيينين والأصابع عند المثال » .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال

عن هنري مور أو لوفاتر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت بقصد معارضتها ، وإكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل اللبس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلي لأغلب الناقيل » .

وفي رأي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي اختارها المؤلف لاختيها جيداً إلى مدى البارة التالية وأبداً حيث يقول الكاتب : « ولكن المواقفين على البحث اللبسي يسترون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون البحث اللبسي على قدم المساواة مع فن البحث ، فيشعرون بالمساواة وجواز الدولة ، ويمدقون كانت السلطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال البصرية التي يكتب لها الخلود وما هو مستوى البحث الفني المقبول عند كاتب المقال ؟ له يمسك بالأصول الكلاسيكية للبحث الأجنبي مثلاً ، فيستبعد بذلك جميع أعمال البحث التاريخية سواء عند البدائيين أو أعمال البحث الحديث التجريدي عند قدماء المصريين أو حتى أعمال البحث المعاصر عند هنري مور بالذات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » . ويبقى أن نقبل في متاحف لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير للوضوحية .

لقد إلتقى علماء الخلق وعلى رأسهم آتين سوربو على اعتبار البحث فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » . استناداً إلى أن البحث تركيب من عناصر أولية هي الخطوط والأحجام . يخطئ سمات جمالية أستوفها حقها في الدراسة كل من أ. موند بورك

وهو جارت ، وهذا يعني ، أن اللون والغزوة لا يعتبران من عناصر البحت الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للأدراك البصري تتمثل في الإحساس اللونى والغزوى وليس في إدراك الأبعاد والأحجام . إذن فأقد البصر يستطيع أن يدركهما بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق اللياسة الجزئية وأبسطاتها ، حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستعظم معانيته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تسهيل معانيته دفعة واحدة .

على أننى لا أخل أنه ينكر ظاهرة التمرير الوطنى للزخرفه فى علم النفس ، وبوجهها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الله اس الأخرى الأقرب إليها تتجمل ، طيفتها المنقودة ، ومن ثم فإن هذا التحميل الوطنى لحباسة النفس هو الذى يقيح للمكتوف الموهوب أن يصبح آثاراً فنية نخبية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بجمال عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المفززون من للذكريات المبرئية فذلك أستاذج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبهرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرى جوانية ملتنا الخاص كيمبرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحس بحسوى عالم للمكتوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الظن والتخمين . أن التئان المكتوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تنظيم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته للرغبة ويفضل مساوق وتأازر حواسه الأخرى التى

تمتعه حصيلة فنية تكون ركيزة للانجاز الفنى وثمت أمر لا أسوقه فى مجال  
التدليل على عالمية النحت اللئى بل أكتفى بوضعه بين كوسين وهو أن  
الكثيرين من المكوفين ومن طنتهم صلاح حسنين لم يولدوا فأقضى البشر  
بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت  
أو قصرت عن أعمارهم، فامكنهم بذلك أن يتوودوا بذكرة بصرية مؤثرة  
أمكن أن تستطيل بقاءه خيال خلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية  
مشبوبة بقياس عقلى يصح عاملاً هاماً فى التعرف على المجهول البصرى  
إستناداً إلى سبق مطابقة للثيل أو الضرب أو الجزئى.

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة  
المنجزة وأمر لا يصحده القلة المتأخرون ذا أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا  
نواجه اليوم تيراً قنيا حارماً ضد « الصورة » بالمعنى الذى يطلق فى ذهن  
كاتب المقال، ما دام يتحدث عن تطابق فى متاح فنى قد يجيل أحياناً إلى  
زعة ثوبه أو إلى اللامقول المنحرف من التلال الصورة ذات الحدود  
والطام والى قد تنطلق من الذهن — على حد تصوره — قلبها الفنان  
شكلاً أو قابلاً مطابقاً.

ومبارك أبجد هذا التصوير عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى  
التردد على أمر الصورة بل وإلى إستيعادها كلية والمكوفة على المادة نفسها  
لاظم سار مدى مطاوعتها لأضايح التبال الذى يكشف فيها من عالم عريض  
التراء ملء يصور تنبع من ذات المادة ولا يرتبط بالصنوبر المطابقة للأشكال  
التقليدية، ولعل بعض أعمال هنرى مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الإجماع الجديد الذى يريد أن يجبر من أسر عالم الشكل التقليدى وضغط  
الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن العبورة الخيالية تعتبر كإحدى  
صادر من الخلق ، فإنه يمكن أن تتم الموازنة التى يطالب بها - فى غيبة البصر  
عن طرق الإحساس المبنى بالحجمية فى دقة متناهية ، ومع هذا فليس  
الفن تسجيلاً أميناً للطبيعة أو لعالم الرغبات حتى يطلب المطابقة بين العبورة  
الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة ، بل هو خلق  
وغيره عن هذا الخلق بأسلوب أداء مضمون يتكره الفنان ، وهو ليس فى  
حاجة إلى أن يلتزم فى أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا  
عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا فى دائرة الأشكال المرئية  
وحدها فإن نضع اذن آثار الفن الدبى القبى واليتافيزيى والسمعى  
والأسطورى ، وهى لا تنسب إلى ما تأله من صور وأشكال وإن جاز أن  
نستخدم بعض عناصر جزئية منها .

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن تراجع ويقيم وينقد  
عمله القبى فإنه يجبر ادعاءً تهريداً ، لأنه إذا كان الإحساس الحسى  
هو العامل المؤثر فى منجزات السمعت ومع ذلك يقال إن المكفوف  
لا يمكن أن ينهض يجب . عملية التقييم والتقدير فكيف الحال فيما يخص  
بموسيقى عالمى مثل بيوفن الذى أنجز أربع ألحان بعد أن أصابه  
العمى .

وأخيراً فإن هذا الحوار الغامض مشكوكه عالية عامة وهى هل هالة

حسن جمالي خاص في الإنسان أم أن الإحساس الجمالي موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالي على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسي بين الحسين والمثاليين ، فشوبنهاور - مثلاً - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن العنكرة الكامنة في جوانبه العمل الفني هي أساس التقدير الجمالي وليس المظهر ، ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والصرياليين يجدون في المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت للمسعى فهرغين مركب من التجريدية والتعبيرية والرمزية ولا يهم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يصنفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا وعلى هذا فإن التمسك بالإحساس البصري كلازمة للنحت ، وإن كان أمراً مرغوباً فيه في أعمال النحت الكلاسيكي إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة في مجال النحت للمسعى الذي ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والائتزان والتناسق في ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من همسكون بأصول الصنعة الفنية . ويحذرون المواصفات التقليدية في مجال النقد الفني . والأمر هنا يتعلق بإنجاز جديد ولون مبتكر ينطوى في ذاته على مقاييسه التي يصبح معها الإيقاع والائتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلاً عن أن امتار نقاش غرض في دنيا النقد ، وقد تحولت إلى



أسلوب شائع يضطهقه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنتهم موافق  
المعارضين لأرائهم.

وإني لأرجو ألا يفهم من مقال هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص  
المثال صلاح حسنين ( رغم تقديرى لفته ) وذلك لأنى لا أريد أن أزعج  
بنفسى فى متابعة لعبة الجروالز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا  
بعد إلى المستوى المبرز من الاتجاهات والرواسب غير الموضوعية ، وكل  
ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن تتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد  
حتى تكتمل عناصره وألا تصرع فلحقه بن الأطفال والمجانين والمحتومين  
قبل أن تتضح أبعادها تماماً . وليس هذا الموقف منا صدورا عن دواع  
إنسانية بل هو التزام بموقف سليم ما دلم الفن الأصيل هو فى حقيقة أمره  
خلق وإبداع وتعبير وليس تأثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة  
من عالم خاص به يروج بشئ ألوان الفكر والشاعر والأخايعس  
الغنية النيرة (١) .

---

(١) لقد حاول فريق من النقاد عدواة منهم على حرية الرأى - أن يطمسوا  
معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قولة الحق حوله . ولقد تعمدت  
أن أعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين  
يجهلون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون أن يقدروا خطورة  
المسئولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجر مفروض على حرية  
الرأى ، فتسجيل هذه السلسلة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاذ الحرية  
وتخنى للفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسوم الفنان  
صلاح حسنين بزيارة خلطقة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سيتقارب  
ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن الحت المعاصر إذ  
أني أعتقد أن العناية المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جذري . لإدامة  
النظر إلى صورتها القوة وجرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الحوار  
الشيقي على هذه المنصة الفنية الهامة

د. محمد علي أبو زيات

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع استخدام النهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بحث مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد علي أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر الدوحة للتراث الشعبي بقطر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥



دراسة حول تصنيف التراث الشعبي

ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع إستخدام المنهج البليوي

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

---

### مقدمة :

مقدمة عامة في دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر

### التسم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى إرتباطه بالعلوم الإنسانية

## القسم الثاني

إستخدام المنهج البيوي في تطبيقات  
على الأمثال العامة في مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعي للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال في مصر

توزيع جدول الدراسة

الملحق ( ضمیمة عن المنهج البيوي وتطبيقه في مجال البحث )

## للمراجع

أولاً : للمراجع العربية .

ثانياً . للمراجع الأوربية .

## تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث ارتباطاً وثيقاً بالموضوعات التي أثارها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبي ، فقد راعينا أن ينبثق البحث على محاولة جديدة لتصنيف وتقييم التراث الشعبي ، وهو ما أتيته ورقة العمل بالتخطيط للتراث الشعبي ، وقد عاجتنا أولاً ، وفي مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبي و « الفولكلور » كما يسميه الغربيون ، كما أشعل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لاسيما الفنون اللغوية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره في مجال البحث الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفنوي بصفة عامة .

ثم هرجنا ، في القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبي ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى ارتباط وتفاعل هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبي الفريد .

وجاء القسم الثاني من البحث في صورة دراسة بليوية عن الفن التعليمي ، متنبية على بعض الأمثال العامة السارية في مصر ، قدمنا لها جمبيد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامة ، وكان الهدف من وراء استخدام المنهج البليوي هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملي النبات والتغير على العينة التي أغمرناها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن تهت نتائج هذه الدراسة البليوية في جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال موضوع البحث .

وقد ذيل القسم الثاني بملحق عن المنهج البيوى وتطبيقه فى هذا المجال .

وقد عنيانا أيضاً بأن نشير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبى الذى يوشك أن يندثر فى مواجهة تيارات الغزو الثقافى والتغريب والمجرة الجماعية .

واقه الموفق سواء السبيل

أ د محمد على أبو ريات



## مقدمة

### الراث الشعبي والفولكلور

أنت أسعراضنا لهذا الإنتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذي نسميه بالراث الشعبي في مضمرة بصفة خاصة ، هذا انتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين في هذا المجال يعمون بالأدب الشعبي ومن هنا جاء موقف المعارضين لعرب كلمة ( فولكلور Folklore ) بالأدب الشعبي ذلك لأن الأدب الشعبي هو قسم معنوي خاص من التراث الشعبي العام ، الذي يدخل تحته بالإضافة إلى الإنتاج الأدبي ، العادات والتقاليد ، والأعراف والسلوك ، والمزاج الشعبي ومطبخات الحرف الشعبية من الأثاث والأزياء والمنازل والتزيين ، ووسائل النقل والعمل ، ووسائل الترفيه المختلفة التي تبناها الشعب جماعيا دون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبي القيم مكتوب ، إنما يرتبط بإنتاج العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الامية المختلفة أكثر من ذبوه وظهوره عند الأمم المتقدمة .

وهكذا تطابق في رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبي ، وتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفاهية المنطوقة ، للصح أمه للتوجيه ، والتزينة أو الترفيه عن طريق ضرب الأمثلة أو الرموز أو القصص والتمثيليات والأساطير ، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا تفرق لها أصولا مكتوبة أو هوية يصنع بها أصحابها .

وكذلك فإن « التراث الشعبي » يتطوى على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يجعلها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من إنتاج مادي ذي طابع جمالي شعبي واضح .

وقد أختلقت تفرقات الانثروبولوجيين التراث الشعبي بين غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الاختلاف يتفقون على إضيق العلم للدرسي ، وللتنحيزي المنتظم عن مجال التراث الشعبي بما فيه من حرفة أو فنون شفهية متطورة .

وإذا كان التراث الشعبي ألى « التولكلور » يشكل شرطاً محدداً لمثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة ، فإننا نجد على العكس من ذلك في المجتمعات الامية البنائية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها :

ثقافة دراسات التراث الشعبي « التولكلور » :

ليس هناك شك في أن التراث الشعبي قد وجد منذ وجود الانسان الأول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يظن إلى حقيقة هذا التراث ، لأنه كان يمثل الثقافة الوحيدة التي لا يبدل لها في المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضوع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق الصلح والتربية الموجبة ، وهذا هو الذي حدث بالنسبة للتراث حينما طلبه المحدثون إلى أهميته ، وبدأوا على جمعه عن طريق الحواشي منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يعني أيضاً أنه لم يكن هناك سابقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه هي المهمة الأساسية للرحالة الذين ساءوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يظا العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين .

مثل أين بطوطه مثلاً وغيره ، فهو لا كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات التي كانوا يسمعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والتعريف على الغريب من سلوك الشعوب وأحوالها ، فلم هذا أيضاً هو مبروس ، وفعلها حالة آخرون غيره .

على أن من الثابت أن الاطيرين « Gieser » مما للاندلند آجممان القصص الشعبي الألماني للسلطنة ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرن الثاني عشر الميلادي ، ولكن الايجات الخاصة « فولكلور » لم تظهر إلا في النصف الثاني للقرن التاسع عشر . وحينما اشتدت الحاجة الاستعمارية لتوطيد رحلات الاثروبولوجيين إلى البلاد النامية في آسيا وأفريقية ، وكان أولها من استخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م . « ولج جون تومز William John Thoms » ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من هذه الشعوب النائية عن أحوالها وماداتها وأبواب مجيشتها وأغانيتها وقصصها الخرافية وأمثالها ، وما يصح به أفرادها من جنس معينة أو حاجية أو غير ذلك من وظائف السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . . . الخ ، كل هذه الأمور التي ترجع إلى الأزمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولاً بأول بكل الوسائل في بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ماضيهم من نراث شبيه قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع مانع للنراث الشعبي .

وقد استند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى النراث الشعبي أو « فولكلور » الشعبي منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمو الروح القومية التي تمتلئ في كتابات «شانتج» و «فخنه» و «هيجل» والتي في أصورها ترجع إلى الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية.

وقد أرتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في أوروبا، وكانت هذه الدراسات بمصدرا لإحياء ونهوض اللغات القومية فيها، ويحتل هذا في «براغ» عاصمة «تشيكوسلوفاكيا» وقد أشهدت تيار الحركة القومية في فرنسا وألمانيا وأمريكا فيما بعد، وتطاعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي، ومن أهم المدارس في هذا المجال (١).

المدرسة الأولى : وهي المدرسة الرومانسية، عند الأخوين جريم Grimم وما مؤسسا المدرسة الفولكلورية العلمية، وقد ظهرت هذه المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير، وكنتمرد على الكلاسيكية في التفكير.

المدرسة الثانية : وهي المدرسة الميثولوجية، ومن أعلامها، شوارتز وماكس مولر، وأبائيسيف الروسي، وغيرهم... ويقدم أصحاب هذه المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي، ويعنون بتتبع النشاط الروحي والتعبير للشعوب كما أنهم أصحاب هذه المدرسة بدراسة اللغات القديمة، والابتناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية.

---

(١) أحمد رشدي صالح : فنون الأدب الشعبي ، ج ١ ص ١٨ وما بعدها..

المدرسة الثالثة : وهى مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخى للتراث الشعبى ، وبدراسة الظواهر بمنهج مادى ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » فى كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهى للمدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو نيسيم جيمس فريزر صاحب كتاب « الفصح الذهبى » ( Golden Bough ) وهو من أهم الكتب الحافلة بالقول لكور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهى للمدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة فى نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهى المدرسة البنيوية عند « ليفى ستروس وميثيل فوكوه وألكان » . وهذه المدرسة ترى أن القول لكور الشعبى - أو كما يسميه التراث الشعبى - ليس بظاهرة تاريخية مامة مطلقة ، إذ أنه لا يبعد عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذى دفع بعض العلماء إلى استخدام القول لكور - أى التراث الشعبى - كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوى يرون أن التراث الشعبى لمرحلة زمنية لا يرتبط أصلاً بالتراث الشعبى للرحلة التالية لها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبى يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلى للتراث الشعبى يعتبر واحداً رغم التشابه فى القصص والأساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، الذى أبدته هذه المدارس فى

درامات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بعينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهذا نظراً للحاجة الملحة للإسهام في وضع فروض مبدئية لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرّها الأبحاث المعاصرة . في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

### أشكال التراث الشعبي (الفولكلور) : (١)

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو كل ما يفكر به من الجماعة من فنون ومهارات حرفية (٢) ومادات وطرق الجماعة (٣) وأدوات شعبية (٤) ومعتقدات شعبية (٥) وطقس شعبي (٦) وطقس شعبي (٧) وموسيقى شعبية (٨) ورقص (٩) وألعاب (١٠) وإيكايات وأشعار غير تفرعية أو لفظية (١١) والأدب كالألقاظ المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والترحيل على الجماعة ، وفي الاستضافة ، الخ ، وأما الملقوط منها فهو يمثل في هجيات الشعوب غير المكتوبة ، وتجميع الصور اللفظية للأدب الشعبي التي يسميها بعض الاثنوبولوجيين بالنشيد الشعبي

- 
- (1) International Encyclopedia of Social Sciences edit by david L. Sills . 5. pp. 496-500 (2) Folkart (3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools (6) Folk belief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes (9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games (12) Folk gestures .

اللفظي<sup>(١)</sup> والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبية<sup>(٢)</sup> والسمر الشعبية<sup>(٣)</sup> والاساطير<sup>(٤)</sup> والأمثال<sup>(٥)</sup> والأحاديث<sup>(٦)</sup>.

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيراً إلى إثراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي التراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه نثراً ، ولقد ميز علماء الفولكلور بين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الأنواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وسنحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة لهذه الأنواع ، ونوظف لوضع تصنيف لها في القسم الأول من هذا البحث وهي كالآتي :

### أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسمر الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر صور الفن اللفظي إشغافاً وانتشاراً ، ولا توجد اختلافات جوهرية بين هذه الأنواع الثلاثة للفن القصص الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

(1) Verbal art

(2) Prose narrative .

(3) Folklores lengens

(4) Mythes.

(5) Proverbs

(6) Kiddles.

على عند بعض الدارسين حول اختلافها ، وفيما يلي نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الأنواع على حده ..

١ — الأساطير الشعبية : ويمكن أن تعتمد على هذه الأساطير كمرجع هام عن ماضي المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تنزوا للجهل والشك والاعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الأساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومنظم هذه الأديان لا تحفل كثيرا في أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هي تصور شخصياتنا أينا من شخص أسطورية جبارة عتيقة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتحدث الأساطير عن حياة الاله كما لو كانوا بشرأ لهم أصدقاء لهم وأعداء لهم وعلاقاتهم السنوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والمالية ، وتسلوهم مع الناس ، كما تعرض هذه الأساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ، وتبهر توقع المهرمات ، وقد تروى هذه الأساطير أيضا مغامرات الالهة في عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعفاريت والارواح الشريرة .. إلى غير ذلك .

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ حكايات ، على القصص التي يتبدى فيه طابع الخيال الشعبي ، وتدور معظم هذه الحكايات حول زواجة مغامرات الانسان أو الحيوان في لقاءهم مع الفيلان أو الالهة ، وتتلوى تلك الحكايات وقائع غريبة وأخفجية ، وخزفيات ، وخرافات ، ومعضلات مضطعة ، وفي كائنا من قبيل الخيال المتخالف ، ولا يدخل البعض قصص الجان في هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تبهر عند هذه الشعوب قصصا حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،



وليس لاراء المتخصصين في العصر الحاضر ، وكذلك لا ينحصر هذه الحكايات بلعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السمر والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر ، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول في المجتمع الذي يلقى هذه الفنون الشعبية الادبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو في عنصر التخلف ستعزى في مراحل التغير الثقافي المضطرب ، فتضعف الثقة بالنظام الداخلي أو الباطني لهذا النوع من التراث الفني ، وحتى إذا عززت هذه الفنون الشعبية مزلا ثقافياً فانه يستوجه نحوها الشكوك والإطاحة بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعبر عبثاً ثقيلاً على فكر الشعوب ووجدانها الحي .

٣ — السمر الشعبية : أما السمر الشعبية فانها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصص حينما يروى هذه السمر يكون مؤمناً بأنها حقيقة واقعة حدثت في البعير الماضي ، وكذلك أيضاً يكون اعتقاد المستمعين ، والسمر الشعبية كالسيرة الهلالية مثلاً تدور حول نقطة أو أنود دنيوية أكثر من كونها دليوية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، ويمتدو أكثر معقولة من تلك التي تهتم بها الاساطير ، فهي تخبرنا عن الهجرات والحروب والانتصارات ، وموت الملوك والزعماء السابقين ، وتتابع تخطيط الأسر الملكية على الناس والحكم ، ونها أيضاً حكايات عملية عن الكتوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الاشباح والموالد والقديسين كما هو الحال في ألمانيا وفي فرنسا وفي مصر . . .

### ب- الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والاقوال المأثورة من موضوعات النثر الشعبي الملقوظ، ومنها ما يؤخذ بمنطوقه الحرفي ، ومنها ما يصخذ بصورة الصيغ الرمزية المجازي ، وعلى أية حال فإن للأمثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها ، وهي على الرغم من أنها ليست واسعة الانتشار كالقصص مثلاً إلا أن طابعها المحلي والفكري الهام لا يمكن إنكاره .

### ج- الألفاظ والاحتاجي :

تصخذ الألفاظ والاحتاجي لطابع التركيبة الشدية وهي تختلف تبعاً لما من الأمثال ، من حيث أنها تتطلب إجابة عن السؤال الذي تتركه ، وتظهر الألفاظ التي تصخذ شكل الشعر في أدباً نوعاً عالمياً ، ولا سيما ما هو مكتوب منها .

### د- التلصيح (لوى الكلام) والصيغ الكلامية الأخرى :

أما التلصيح tongue twisters فقد لوحظ في أجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة إلى الآن ، إذ أن هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي يتطوى على ازدواجية في الصيغ تحق وراءها مشاعر بالخط أو بالسخرية أو بالسكيت ... الخ . وكذلك يدخل للاثنوبولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه ، جميع الألفاظ الشعبية الخاصة بأداب الأكل والجوس والاحتفال والمنشئ وعاطلة الكبار والنساء ... الخ . كما يدخلون كذلك ضمن هذا النوع عبارات الرق

والتعازيم ، وجميع عبارات الدعوات والتحية وللعاملة في السوق وفي الأعمال بصفة ملحة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي استعراض الأنثروبولوجيين للعقوس الجنائزية ونحن الإنيكيست ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماما ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لا يمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو التلق بها نطقاً صحيحاً دون إعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهرى بالنسبة لقائمه الدينى والسحرى والاجتماعى بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع التراث الشفاهى الأخرى ، فإن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوى ورقته .

#### ٥ — التراث الشعبى الشفاهى :

يعد التراث الشعبى الشفاهى قسماً هاماً من أقسام التراث القبطى الشفاهى ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبى الذى يمثل شعر الفتن وفى المواويل والطقاطيق الشعبية ، ينتشر انتشاراً واسعاً بين الطبقات الشعبية ، وهم يسدون نحوه اهتماماً كبيراً أكثر من تملقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر أنزل كل فن شعبى يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الاجتماعية ، والاقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فإن هذا النوع من الألفاظ الشعبى يتضح أن يكون موضع دراسة علمية مسعومة لمعرفة كل ما حصل بمشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوروبيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمى

« Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغاني والموسيقى العربية الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التي كان يفتن بها الشعراء الجوالون العرب على الرابية ، وقد صيغت بأسلوب شعري لطيف عن حكايات الأبطال والقصص الشعبي المعروفين كقصصة الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغاني في الأندلس وتولد منه فن للراي الأندلسية ، والتي كانت تحكي قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد أثقلت هذه الصور إلى أوربا فيما بعد ، سيما عرف بالمفتي الجوال « Minisingers » ، « Trcupaceurs » هؤلاء المغنون هم الصور الشعبية المذخية على الرابية الذي يسميه الناس في الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردداً للقصص الشعبي أو جاء بدينها تلقائياً .

### أهمية التراث الشعبي وظلالته

لقد رأى بعض الباحثين أن قمة أنواعاً من هذا التراث اللغوي قد أصبحت بفعل التسليّة وإزفاء أولئك الفراع ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة في حياة الشعوب المتخيلة تجعلها فيما يلي :  
١ - لقد كشف العلماء الاجتماعيون عن بصفة خاصة علماء الاجتماع اللغوي عن أهمية دراسة المصنوع الشفوية لغة ، أو الشعر الشفاهي الذي يتخلله المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة في هذا الميدان نجد أبحاث لو كروزج عام ١٩٧٤ ،  
وهينز ١٩٧٤ في منهجه المسمى « بآثوجرافيا الاتصال » وهو جلي ١٩٦٤

في مخططة اللغوى عن النثر الأفريقى ومختارات من النصوص الشفوية التراثية مقارنة بالنثر المدون ، وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأحاجى أفريقية ، ولورد مام ١٩٦٤ فى كلامه عن الملاحم الشفوية . وفى بحث حيث مام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية . والثقافة المكتوبة والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة .

ولقد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن عو الأمية الوظيفة في المجتمعات المتخلفة إلى أن ثمة عامل ارتباط بين اللغة المكتوبة التي يجعلها الكبار والصغار في دروس عو الأمية ، وبين اللغة الشفهية التي تعبر عن التراث الشعبي هامة جدا ، لأنها هي التي تعطي المضمون الأول للغة المعطاة في دروس عو الأمية ، فعلم التصورات التي تعبر عنها لغة الكتابة في هذه الدروس هي تصورات ظهر بعد تعليمها ألها ترتبط أوتى ارتباطا بالقدرات والمهارات المتعلقة بالتراث وفنونه ، وعلى هذا الأساس أخذ علماء الانثروبولوجيا التربوية يجهزون إلى الأستاذة من التراث في عو الأمية الوظيفة في أفريقيا ، وذلك بأن يأخذوا مادة الدراسة الشفوية من أقوال الزعماء والحكماء والمسنين في الشعوب الافريقية ، فضلا عن الاساطير والحكايات والاعاني والملاحم والأمثال الافريقية ، وذلك حتى لا تتداخل المفاهيم الأوربية في عملية نحو الأمية فيعود الفرد إلى أميته السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاة له عن طريق اللغة ، إذ تكون مادة غريبة عن تصوراته وخيالاته ، لأنها أوربية الطابع . وهكذا وجد العلماء في مجال التربية أن الذين يتم نحو أميتهم لا يلبثوا أن يعودوا ثانية إلى مصابب الأميين فلا يحدث تقدم ملحوظ في هذه الناحية ، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الهدف من معرفة أمة الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التثقيف بنفسه والمشاركة في برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تنضج أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهة التاريخية القومية فحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية للشعبية في المجتمعات المختلفة (١).

٢- أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح في جميع صوره ، كما تبدو لنا معاته الحالية ، ولا شك في أن الأمثال والحكم والأغاني إنما تعبر عن لقاء بشعرك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الإنسانية الأخرى الذي سنتناوله بالدراسة في موضع آخر من هذا البحث.

والغة بوصفها رابطة للتعبير لها دورها في وضع الحدود حول الاداء الفني في هذا الإنتاج التراثي ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العمل في النحت وفي الفنون التشكيلية وفي الموسيقى وفي الرقص ، إلا أن الكلمة ، أي مفرد اللغة المأخوذة للتحديدات الصوتية والتجو ومفردات الالفاظ هي التي يكون لها دورها الكبير في التراث المسفوظ ، ويبقى أن نعرف أن الشخصيتين في اللغة هم الذين يستطيعون أن يسهموا بحق في دراسة الاسلوب النحوي الذي يمكن تعريفه بأنه الاداء التي تنضج من مدى

---

(١) راجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، الصادرة عن مركز مطرمان اليونيسكو للعدد ٨٨ يناير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشعبي والتحريرى » بقلم شيرلي بريس هيث .

قدرة الفنان في إنجاز عمله الفني في حدود وسائل التعبير وتلفياته ، وإن  
قد انضمت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفني اللفظي بما فيه من  
أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب في أن المدرسة  
البيئية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات القوية عند توسيع  
وهي التي تشكل حجر الزاوية في قيام البناءات الاجتماعية ، إذ أن اللغة  
أداة للتواصل والاتصال الاجتماعي .

٢ - أن التراث اللفظي يصلح للتعليم في المجتمعات الامية (٥) ، ومن ثم  
يلعب دوراً كبيراً في التربية ، إذ ينبغي أن يعلم الإنسان في هذه المجتمعات  
القصص الشعبي والأساطير ، لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات  
صحيحة عن حياته ، أما الحكم والأمثال فهي قواعد مركزية للسلوك ،  
إنهت إليهم عن طريق الأجيال الفائرة ، وهم يفترون أن الأمثال تنطوي  
على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد في المجتمعات البدائية ،  
وإذا كانت هذه هي وسيلة تربية الشباب الناضج ، فإن الأناز والاحايي  
هي وسيلة تربية الأطفال ، إذ يعملون عن طريقها خصائص النبات والحيوان ،  
وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والتركيب  
الاجتماعي ، وحتى القصص الشعبي وهو قصص خيالي ، يمثل مكانة لدى  
الافريقيين كمصدر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، لذلك أن هذا

---

(٥) وسرى في الجزء التالي من البحث كيف استفاد الباحثون في مجال  
حو الأمية الوثائق من الدراسات الفولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ،  
ولا سيما في افريقيا .

القصاص غالباً ما يضم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ رجال التربية أهمية هذا الفن التراثي في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البيثويين من أهم طرق التربية في المجتمعات الأمية في مختلف أنحاء العالم .

٣- ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الأمية البدائية . فأننا نجد أن الفن القبطي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية ، إذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو النقد إلى الأشخاص ( الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفاً ) وفي التعبير عما يعادى قبولاً اجتماعياً من سلوكيات جديدة .

وكذلك فإن الفن الشعبي القبطي دوره الخطير عند ظهور بوادر الانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طسبرق تهذيب الشباب وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعية أو الدينية . بعبارة أوضح ما لينوفسكي Malinowski كيف أنه في جزر تروبرياندا التي تقع في المحيط الهادى ، تشكل الاسطورة ميثاقاً للسحر والاحتضانات من الناجيين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فإن للأسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديات ، وحقوق الملكية ، وخاصة في مناطق الصيد والمناطق الامية البدائية .



٥- وكذلك قائد التراث الشعبي التفتي بدوره المؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . إذ يمنح للره فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تقع الجماعة من الاثيان بها ، أو يتحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص ميكولوجي من القيود المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القنوة والتي يطلق عليها الإنجليز نكت زوجات الأب ، وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الانفصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهناك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية من طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبلي أشتي وداهومي بوسط أفريقية .

٦- الاستمرار الثقافي : إذ يحافظ التراث الشعبي التفتي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، حيث يستخدم التراث التفتي في غرس العادات وللثقافة الأخلاقية في الصغار ، وفي إثارة الشباب مدحهم عندما يثقون في إقدامهم مع المثل الأخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين يتصرفون بعكس تلك المثل ، فيحدث عن ذلك الملاحظة على هذا التراث ونقله عبر الأجيال .

٧- كما يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الإعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في أفريقيا من استخدام الأساطير القديمة ، والتعبير والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، والتوزيع لفكرة وحدة أفريقية ، أو الاتحاد الإقليمي كما حدث عند قبيلة النوروي .

اد استخدمت اسطورة الخلق كأساس لقيام مجتمع موحّد عند شعوب  
غربي النيجر ، وكذلك استخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام  
سيطرته على اقليم كانتنجا الكونغولية في مواجهة الزعيم الاستقلالي « لومومبا »  
والقبائل التي كانت تدعمه .

كما استخدم الافريقيون أغاني المديح لتكريم الزعماء والسياسيين  
المجسّدين ، أما أغاني الفخر والتمز والهمز ، فقد استخدموها لنقد الحكام  
الستعمريين والسياسيين الضالعين منهم ، ومن أمثلة الأغاني والأناشيد التي  
استخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقي الحُر « تحفظ امة افريقية » التي  
أنشده الجمهور في المؤتمر الافريقي عام ١٩٥٥ م ، وكذلك في مؤتمر الدول  
الافريقية الذي انعقد في أكرا عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعي في  
الاتحاد السوفيتي باستخدام هذا الفن - التراث الشعبي اللامعنى - في صراعه  
ضد الطبقات المستغلة في الاتحاد السوفيتي وفي الصين وكوبا . وسائر البلاد  
التي ينتشر فيها النظام الاشتراكي .

وفي إيطاليا استخدم موسوليني ، في نظامه الفاشيستي إلى قصص  
وأساطير المجد الروماني القديم لدعم حكمه بغية احياء الامبراطورية  
الرومانية .

كما يمكن استخدام دراسة التراث الشعبي التقني في الكشف عن المواقف  
السياسية للاممية ، فضلا عن احتواء هذا التراث هل مادة كبيرة من المعلومات  
للقيّدة في مختلف المجالات ، تلك المعلومات التي يخشى عليها من الضياع  
كنتيجة لاممالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتي تسعدت خلال  
تطور المجتمع ونموه في العصر الحالي .

### دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السيرة الشعبية القصصية ، كما نجد « وليام أدوارد لين » ينشر كتاب « المصريين الحديثين عاداتهم وثقافتهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الآثار الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أنهم كل من « برسيغال دي جرانيزون » و « ولور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكان » أساتذ الإثنوبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحى الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما هاله « أريخ » مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم بهم بدراسة تاريخ الأسرة . وتاريخ الزواج مثل « ويست مارك W. mark » في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك أهتم « جونز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بوليه » و « دودكايم » بدراسة الأسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الاجتماع والاثنوبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات السكولوجية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمى الاجتماع والاثنوبولوجيا في دراسة التراث الشعبي « التولكلور » في مصر والبلاد العربية (١) .

---

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبي في مصر القديمة لإيرينا لاسكوفا  
ترجمة د . محمد جمال الدين عثمان ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، راجع =

وة. تخصصت مجلات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي —  
 أى التراث الشعبى — في مصر خاصة ، وفى الشعوب الشرقية بصفة عامة  
 ومن أهم كتب في التراث الشعبى من العرب تفر من الباحثين ، تناولوا  
 لهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل ، وكذلك السير والقصص  
 الشعبية ، وقد كتب « أين دانيال » مؤلفه « طيف الخيال » في القرن الثالث  
 عشر بالهجة العامية ، وقد أسطرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع  
 عشر الميلادى ، حيث أشار إليها ابن خلدون في مقدمته باسم « لغة  
 الأمصار » (١) وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والأزجال والمواويل  
 الأندلسية والمغربية والمصرية والتونسية ، وأوضح منها اختلاف اللهجات  
 العامية القوطية في هذه البلاد ، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين  
 أدب السير الشعبية « كسيرة سيف بن ذي يزن » و « سيرة بني ملال »  
 و « سيرة عترة بن شداد » و « سيرة أبو زيد الملالي » وفى غضون هذا  
 القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب « أين سودون » وهو « نزهة النفوس »  
 ومضحك الجوس « (٢) .

---

== الملاحظ الخاص بالتقييم الجمالى — الى النعت المسمى . وكذلك راجع  
 رسالة ماجستير عن المسجة الجمالية في فن الحلى الشعبى عند المرأة في شمال  
 السودان للسيد / محمد أبو سيب ، المحاضر بكلية المنون الجميلة في الخرطوم  
 ( تحت اثرنا ) .

(١) وتختلف مع أين خلدون في إطلاقه لفظ « لغة » على ما يعرف اليوم  
 « باللهجة » وذلك لأن اللغة هي الأصل الذى يتدرج تحته « لهجات » جميع  
 الانايم للناطق ب تلك اللغة .

(٢) راجع : أحمد نيمور باشا ، الامثال العامية .

وفي القرن السابع عشر يولف « يوسف الشريفى » كتاب « هزال الحوف  
في قعيدة أبى شادوف » وقد طبع هذا الكتاب في بولاق عام  
١٨٥٧ م ، وهو كتاب يشير الضحك والسخرية من حياة الفلاح في  
ذلك القرن (١).

وفي القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أرجال لعبد الله الشراوى المتوفى  
١٧٦٥ م وطبع في بولاق عام ١٨٧٠ م وما أن أخذت المطبعة العربية  
تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الأدب الشعبي الشفاهى الذى  
أخذ اللهجة العامية أسلوبا له ، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية  
في تلك الفترة .

وحيثما ألتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية -  
فى الزوال ، ولكننا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى  
الثلث الأول من القرن العشرين ومثالا على ذلك مجلة « للطرفة » التى كانت  
تصدر إبان تلك الفترة ، كما ظهرت خلال هذا القرن أيضا طبعه جديدة  
من كتاب « ألف ليلة وليلة » فى المطبعة الأميرية ببولاق ، وكذلك طبعه  
سيرة الملك الظاهر « بيبرس » وكتاب « نعوم شفيق » فى « أمثال الدوام  
فى مصر والشام » ، ثم كتاب « يوسف هانى » عن الأمثال العربية  
المصرية ، كما أسهم كل من الأب « أتلون الصالحان » و « إبراهيم فارس » ،  
و « أحمد الشيراوى » فى إصدار مؤلفات عن الفكاهة فى مصر وكذلك عن  
القواشير والحواديت والروايات الشعبية (٢).

(١) نفس المرجع .

(٢) راجع دائرة المعارف الدين والأخلاق ، مقال عن الدراما العربية

للمستشرق كورت برومى ص ٢٨٧٩ .

وما صدر من الأرجال في مصر<sup>(١)</sup> أيضا مطبوعات تباع في الريف بالإيجة العامة كوان « أدمم الشرقاى » وقصة « خضرة الشريعة » وما جرى لها في بلاد النمارى . . إلخ . وهذا بالإضافة إلى المداخل الثبوية التي أختشرت في الريف أنتشارا كبيرا .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال<sup>(٢)</sup> ، وأهمها على الإطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامة الذي صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب « قصصنا الشعبية » للدكتور فؤاد حنين علي ، فضلا عن دراسة للدكتور سنجي القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » وكذلك دراسة الدكتور عبد الحى سيد يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالإضافة إلى مقالات عن الأدب العامى والفكاهة<sup>(٣)</sup> في الشعر المصرى .

---

(١) ظهرت دواوين كثيرة للرجال المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلقى شفاعها أولا ثم سجلت فيما بعد وهي تساعد الثورة المصرية ، وتخذ أسلوب النقد السياسى للمستعمرين والحكام وللقائيد الإجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب ( أهل البلد ) تصويرا زجليا لطيفا ، وبعد يزم التونسى وكذلك أبيريشية من أعظم الرجالين الذين ظهروا في مصر في الفترة المعاصرة .

(٢) سثير إليها في القسم الثانى من البحث .

(٣) د . العيساد : الفكاهة في الشعب المصرى ، مقال في مجلة علم النفس التحليلى .

## القسم الاول

دراسة حول تصنف للزاث الشعبي  
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية





## (١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ - أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولي لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التي توثق بين واقع هذا التصنيف ، وبدون وضع تصنيف ما فإنه سوف يفقد المصطفى عندما في دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتي يمكن من طريقها دراسة وتفسير واقع تاريخ أي شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الاجتماعية بالرجوع إلى تراثه الشعبي ، لاسيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القومي التي أسهمت بها الجزرات والقوى الشعبية .

ونحن نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء في الغرب أم في الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهور ، وشارل لالو ، ولاسيا كس ، وأتين سورديو ... الخ . ولما كانت أبحاث التراث الشعبي حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين احتضنوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبي أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المختلفة والمتقدمة على السواء .

ب - سنحاول في هذا البحث وضع تصور أو فرض أولي لتصنيف يمكن أن تندرج تحته سائر أنواع التراث الشعبي لدى الشعوب عامة في سائر بقاع الأرض .

أما أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية في صورة

تبدأ بالسيط منها لتنتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أى أن تصنيف  
الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولاً الأنواع  
الشعبية البسيطة ثم تندرج معها إلى أن نصل إلى أكثر الأنواع تركيباً ،  
ونعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخذ بعداً واحداً من حيث  
بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تظهر فيها بسيطاً إذا ظلت في  
دائرة الفنون الصوتية المبردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل  
الحركة ، فإنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبياً أم  
إلهامياً ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعداً ثالثاً إلى الموسيقى والحركة وهو الوجد  
الصوتي ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنا أساس التصنيف الذي تحدث عنه ، أى قسمته إلى  
البسيط والمركب ، وتعد وحدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة  
يحول منها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف  
المقترحة لكن تتعوب سائر الفنون الشعبية بدون استثناء .

## (٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

### أولاً : فنون شعبية بسيطة :-

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لما أن تتحول  
إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأول  
لها ، وهذه الفنون هي :-

## الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثري ، ومنها ما هو شعري

## الفنون النثرية الشفاهية :

### ١ - اللهجات العامية .

### ٢ - الفن التعليمي :

وهو فن لفظي شفاهي هدفه التوجيه والتربية والتعلم الشعبي ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ، وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية في القسم الثاني من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها بالنسبة للمجمعات الأمية المتخلفة التي لم تتبدل حقا من التعليم ، ففصل الأمثال فيها محل التثقيف العلمي والدراسة المنهجية ، ويكون لها حل مثل هذه الشعوب سلطة وضبط أكبر من سلطة التعليم المنظم على المجتمعات للتقدم .

### ٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هي فنون قديمة قدم الإنسان ، وهي فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالي ، والزناتي خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذي يزن . وأهم الشرائع والمقامات والأساطير التي تمحى أذان الجان والعفاريت .  
لذا صاحبنا هذا الفن موسيقى الرابة ، أو الأرغول ، أو الناي ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسية ، أو السلمية ولزاما بالبدى والصاجات والشخاشوخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو : الأداء الموسيقي في ممارسته .

٤ — فنون الفطنة الشعبية النطقية : —

مثل النكتة والالغاز والقوافير والاحاجي والتاسين كما توجد فنون  
جركية عقلية وغير منطوقة ( راجع الفنون المركبة ) .

— الفنون الشعرية الشفاهية : —

د — الشعر العامي والزجل : —

أ — دالن السماعي : —

وهو على ضربين : أ — فن السماع الصوتي الإنساني

ب — فن السماع الصوتي للموسيقى

ويحمل النوع الأول في الغناء ، أما النوع الثاني فيتمثل في أصوات  
الألآت الموسيقية ، وعلى هذا النحو لا تدخل الألفاظ المنطوقة أو التبريرات  
القوية أو القصص الشفاهي في دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به المهارات  
للتغنى ، وما يصدر عن الموسيقى من الحائز بمعاينه قد تصاحب الغناء  
وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبي كان أسبق الفنون إلى الظهور  
ولا سيما الفنا الجماعي الذي استخدمه البدائيون في الحرب وفي السلم على  
السواء ، وفي بث روح الحماس بين أفراد القبيلة في مواجهة الخطر . إلهام  
سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك في المراسم  
والتفوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثال هذه  
الفنون الغنائية الموابيل ، والموشحات ، والطفانيق وجميع صور الغناء  
الجماعي ، وغناء الصهبجية في الأفراح ، والانشاد الديني كدح الرسول

الذى تنطلق به عقيدة الصبييت ، والذكر الصوفى ، وأغانى المسحراتى ، وأغانى  
الحلج ، وأغانى العرس ، وعند جمع الماصيل ، ونساءات البداة الجاثلين ،  
وكل أنواع الفنا ، التى لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤدبها المغنى أو المورسقى  
على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلية ، أو الرق ، إذ تلك هى الآلات  
الشعبية ، فإذا كانت هذه الأغاني بمصاحبة تلك الآلات الموسيقية ، أصبحت  
فنوناً مركبة .

ومما يجدر الإشارة إليه أن للموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى  
التركية مع احتفاظها بالذات القديمة التى يرجع أغلبها إلى أصل  
فارسي أزدهر عند العرب منذ العصر العباسى الأول ، وفى الاندلس فى  
عصور الأندلس .

ولا زال الشعب يطرب لسماع الموسيقى الشرقية التى تعبر عن ذبذبات  
حياته الواقعية . كـ موسيقى سيد دويش - وزكوى أحمد ، والقصبجى ،  
ورياض السباطى ، ويحتمل الوطنيون بالموسيقى الشعبية فى كل  
بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التى تأجج لحياتها فى هذه الحقبة من  
القرن العشرين .

#### ٧ - « الفن الحركى » :

مثل الرقص والتعطيط والحجالة والنظة ، على أن تكون بدون مصاحبة  
الموسيقى ، فإذا صاحبها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة وربما  
صاحب الرقص ضياء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم  
فإنه يصبح فناً أكثر تركيباً .

## ٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حرقي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميل وفن حرقي شعبي ، إذ في الغالب يكتمل الفن الحرقي بطابع الجمال ، ولهذا فاننا لا نستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ما هو حرقي نفقي ، وما هو فن جميل خالص .

ويرى بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على المخطوط والألوان ، أي على يدين وليس على يد واحد ، والحق أننا أخذنا معياراً للبطانة والتصعيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحس في نطاق الفن التشكيلي ، تحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثاله هذه الفنون الرسم على الأقمشة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء معدات الحرب والوجوه والظهور بظهور كرتالي مرعب أو مضحك عند تهديد العدو بالحرب أو عند اشاعة للروح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أوضاع النقش على الخشب والأثاثات ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة المخطوط الجليلة ، وصياغة الحلى وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

## ٩ — « فن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأدنى ، إذ أنه فن سكوني . وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هذا

يعنى أن إلمة التماثيل عرمة في الاسلام - كما زعم بعض الفقهاء - بل لأن  
النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن في تماثيل  
وعرائس الملوك ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة في الاحياء الشعبية .

#### ١٠ - « الفن المعماري » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن سكوفى يتميز عند الحضارات  
الشعبية بالميل إلى صنع الزوايد الضيقة ، واستخدام الالوان الفاتحة ، وصناعة  
المشريات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرآنية ، وبناء المآذن الجميلة ،  
والقمرنصات ، وفن الارانييسك ، وصناعة كل ما من شأنه تهيئة المسجـد  
لامكان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا - فنون شعبية مركبة : - وتنطوى هذه الفنون على أكثر من  
بعد واحد ومن ثم فهي فنون من تدرجه الثانية - ويمكن لمعظم الفنون  
البسيطة التي أشرنا إليها في القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ،  
إذا تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون  
المركبة هي :-

#### ١ - « فنون السحر والعراة والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة في العالم الإسلامي والعربي ، وفي مصر  
بصفة خاصة ، أي في عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون - فنون  
الشعوذة - لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزبوع الجهل ، وبغية الثقافة  
العالمية والدينية الخفية ، ومن أمثال هذه الفنون القراصة ، والبرقى ،  
واستخدام طاسات الطرب ، والزار ، وعمادة العرافة والتنجيم ، وعمل

التائم السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام  
الجان في هذا الطريق ، وإيمان العامة المطلق بهذه المخرافات .

## ٢ - و الفنون العتيقة .

كالمعالجة بالأعشاب ، والقصم ، والحلي ، والحجامة واستخدام الحديدان  
في امتصاص الدماء والتشكيل .

## ٣ - و فنون التأهيل والمصرف :

أ - المالكي : وهي فنون تمارس في المناسبات المأالية أثناء قراءة  
الدائمة والخطبة وعقد القران ، وأقامة الفرح ، ودفن العروسة ليلة الدخلة  
وفي الصباحية ، وفي السبوع ، وفي البلاد ، وفي الحضان .

ب - للحياة الاجتماعية : مثل طادات ومقاييد الاستقبال ، والتقاليد  
للضيوف ولغير الضيوف ، واختلاط الصغار بالكبار ، وعدم شرب القهوة  
في حضور الكبار ، وأمرق ، والتقاليد للملاحظة في الاختلاط بالنساء ،  
وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل بعده ، وحادات وتقاليد  
النش والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى محدثا بمواعيد الانبيكيت  
وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والأطفال والجنود والحكام والفقهاء  
وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكة  
وأهل البحرين ، وأهل الرعي . الخ .

ج - للموتى : الطقوس الجنائزية ، المراثي ( التعديت ) في يوم الدفن  
وأثناء زيارة المقابر في الخميس الاول للدفن ، وفي خميس رجب وفي  
ليلة الاربعين



#### ٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كلا احتفالات الأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ،  
وليلة البصيف من شعبان ، ورأس السنة الهجرية ، والمولد النبوي ،  
والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالحمل ذهابه ، وعودته ، والاحتفال  
بالحج ومولد الأولياء ، ووفاء النيل ( حيث بدأ دينياً ) .

وبلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة في المجتمع المصري  
قبل عهد الفاطميين .

#### ٥ - « فنون الترفية » :

وهي تمثل في كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البشرات  
الشعبية ، وقد عرف الكثير منها في أوساطهم مثل الارجوز والقرزان ،  
ومسرح العرائس ، وتخيال الظل والسامر ، والشخيص الشعبي ، وأتمرج  
ياسلام ، حيث تعرض منوزة متحركة في صندوق الدنيا الذي يحمله شخص  
على ظهره ، ينادي بيوقة فتأق الأطفال للفرجة على السهرة عزيزة وعلى  
شخصيات الحكايات الأسطورية من وراء ستار يرسل على ظهورهم ؛ وقد  
أنتفع مزاول هذه المهنة في الريف والحضر منذ ظهور السينما والتلفزيون  
ومن فنون الترفية المركبة لعبة الشطرنج والسيجة والغمامة والاشارة  
وحركة اليد وتعبيرات الوجه (١) وهي فنون شعبية تستند الى الحركة  
الموضوعة والمهارات العقلية .

---

(١) وهذه الأخيرة قد لا تمارس مجرد التسلية بل لتوجيه النقد أو السخرية أو  
السيخط والضييق لمن توجه اليهم وتغل فنون شعبية رغم أنه لا يعيد بها الترفيه .

### تقديم :

هذه هي مدونة مقترحة لتصنيف المنون الشعبية ، نرجو أن تلاحظ لما  
الفرصة لتطبيق الراجع الطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول  
الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن واقع هذا التصنيف لا يتواءم في معظم  
هذه البلاد ، ومن حيث فرعن ظهورها أو اختفائها ، أي بمعنى آخر لا يمكن  
التكهن بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله  
لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التدمير  
والتنقيف والحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحفظه  
من الثبات والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

### الاول :

انتشار التعليم وإعمال الطبقة المثقفة للانسان الشعبية القديمة : هوأ بما  
وصلت اليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات  
التقريب الثقافية على روح الشعب وملاكة القوم :

### الثاني :

المجرة الجاهلية لقنات تأتي من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة  
معا حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم وعادات وتقاليد وأعراف  
وأماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلد المضيف ، وفي ذلك  
القضاء كل القضاء على التماسك الوطني والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يحدث  
الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غزو العرب في القضاء على الهوية  
الشعبية العربية في المنطقة .

### الثالث :

لقد كان من نتيجة ظهور القول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات مسرفة في التزاد في بعض البلدان العربية ، اتجهت إلى فنون الرذيلة المتأخرة لما بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة صاغطة على فنون الشعب وتم إته المحل دون أن يصاحب هذا كله بحجة فكرية قوية تحافظ على الشئب الأساسية للشعب وتراثه القومي .

### الرابع :

وهو أخطر ما يمكن أن يوجه من ضربات باسم أو انتشار التفاني ، بلذ هو غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كبلون من أوائه ، لأن هذا الغزو إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو الثقافي فطريقه وسائل الاعلام المختلفة المنتشرة في أرجاء المعمورة ، من صحافة وإذاعة وتلفزيون ووسل يحملون السم الزعاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وفصلها عن تاريخها ومعتقداتها وإحلال المثل الأعلى الغربي في الستوك وفي الحياة محل المثل العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن تتبنى كل طرق البحث الميداني المثمرة عند الاجتماعيين أو الاثنو-بولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبي ، وللمحافظة على حضاري يجمع فيه كل ألوان التراث التعليمي والديني والحضاري والفصحية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والفصيح الشعبي وبأبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فإننا نجرى التحسك .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنه يستحسن استخدام منهج للملاحظة المباشر إلى جوار النتائج الاجتماعية الأخرى التي أشرنا إليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يصب هذا كله في صقاقات تعد خصيصا لتغذية الكمبيوتر بمعلومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائما أمامنا عند القيام بأي بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي لدول الخليج أو غيرها .

### ( ٣ - التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية )

لقد أثارت الدراسات الخاصة حول التراث الشعبي جدلاً عميقاً حول مسحة العلمية ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

فن ناحية كونه مادياً حتى نراجع وأخلق العام للشعوب ، فإنه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم عادات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجد عند ليف بريل وغيره من اهتمام المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علماً وضعياً لدراسة العادات الأخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وكذلك فإن الباحثين الإنجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يُسمونه باسم « Ethique » أو « Mcrale » ومن البديهي أن هذين المصطلحين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Mcrals » حيث تنطوي اللفظتين الأوليين على مزاج وخلق وسمات وشخصية ومادات الشعوب وآساليبها في الاتصال وفي المعاشي وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية ، أما المصطلحين التاليين فهما تعنيان الأخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العلم لهذا التراث فإنه بلا شك سواء أكان تقنيا أم غير تقني ، فهو يكتسب بهجة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي اللطيف ، ويمكن أن تضرب مثلا لهذا التراث في أعلى صور الجمالينة للمادية منها مثل الحلي وتزيين الأواني الفخارية ، والأزياء المبرقشة ، واللائات المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثال والحكم الشعبية ، وفي خورته لمجموعة كالموسيقى والقناء ، فإن هذه كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فإنهم يهتموننا وقد مع ترتبط بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة للدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البليوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضا بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما اتصل منه بالدين وبالطوطم ( كما فعل دوركايم وغيره ) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بمجموعة من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فإنه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا إليها فبالإضافة إلى علم العادات الاخلاقية ( Mcnale ) نجد التراث الشعبي موضوعا للدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وسلوكه وبمناشطه الحيوي العام ، ولكتنا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، اغايرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فتلا ترتبط بالموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الأنواع  
للأدبية ، ويرتبط الرقص الشعبي بكل ما يتعلق بدراسة الرقص وفنونه ،  
وهكذا نجد أن التراث الشعبي يرتباطاته المتعددة بعدة علوم إنسانية  
ودراسات غير إنسانية ، كما يحدث في صناعات الأثاث ، والطرز المعمارية  
والخلى وغيرها .

لهذا كله فإننا نميز الرأي القائل باعتبار التراث الشعبي نوعاً منفرداً من  
الأنواع الثقافية الشعبية الإنسانية ، يأخذ من كل ميادين العلوم التي ذكرناها  
بطرق ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتتكسب باللون الشعبي  
تصبح لونا فريداً متميزاً هو التراث الشعبي .

## القسم الثاني

استخدام المنتج البذوي في تطبيقات  
على الامثال العامة في مصر





## استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات على الأمثال العامة في مصر

### الأمثال والتاريخ الاجتماعي للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتي  
تجد منها أعدادا كبيرة في كتب التراث كجمع الأمثال للبستاني .. وكانت  
حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند  
اليونان في عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، وأستمر هذا التقليد  
في نطاق الفلسفة الفيتاغورية فيما بعد

والأمثال العامة مثلها مثل الأمثال النصحية تعتبر مصباح الهداية  
على طريق الشعوب ، قلما أحترمها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأمرا  
في حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب  
« الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكا لمجموعة أجناسية  
معينة ، والتي صارت كذلك جزءا لا يتصل عن سلوكها في حياتها اليومية  
الجارية »

وإذا قامت الدراسات التاريخية القديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية  
بحيث خرج لنا تاريخ الحكم والاحداث السياسية ، وللعارك الحربية  
فحسب ، فساد المؤرخين المعاصرين قد تلبها مؤخرا إلى ضرورة أضافة

البعد الاجتماعي والتفاف إلى عملية التأريخ ، بهله وإهتمامه القطاع الشعبي وراثته ماملا مؤثرا في حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبي ، ولأشياء بالأمثال وبالسيد الشعبية ، إنما يرتبط ارتباطا وثيقا بظهور الحركات القومية ، والإنجاء إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطني لتسيخ دماغ الديمقراطية التي تقوم على إحترام الإرادة الفردية - وكذلك حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبي - عند القويمة الفرنسية في أوروبا . بل لقد بدأت هذه الحركة في فرنسا وإنجلترا وروسيا منذ عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها في خمسين القرن الماضي .

وكان أول من دون الأمثال العامة المصرية « شهاب الدين الأبهني » ١٨٤٦ - ١٨٥٥ في كتابه « المستطرف في كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامة « أحمد تيمور » في كتابه « الأمثال العامة » (١) ، « هذا ما كتبه الكثير من الأمثال التي أوردتها في مؤامنه هذا ، وإلا لما تم هذا الكتاب . استمراده في النواحي الجنسية ، والتي تمثل عصر الانحطاط التركي .

وقد ظهر كذلك في مصر والشام مؤلفون آخرون اعتبروا بجميع الأمثال في مصر والشام والسودان مثل ، نعم شفيق ، ويوسف حلايكي ، و« فائقة حسين راعب » (٢) وأحمد رشدي صالح (٣) وإبراهيم أحمد شعلان (٤)

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الأمثال العامة ١٩٣٩ م .

(٣) فنون الادب العربي في جزئين ١٩٥٦ م .

(٤) الشعب المصري في أمثاله العامة ١٩٧٣ م .

والدكتورة نيلة إبراهيم<sup>(١)</sup>.

ويعرفه (آرثر تيلور) المثل بأنه « أسلوب تعليمي واثق بالطريقة التقليدية ، قد يوحى بمثل أو يصدر حكما على وضع من الأوضاع »<sup>(٢)</sup> ذلك لأن المثل يحد من حرية الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويكون بمثابة حكمة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب ( إذ الامثال لا تنسب لفنان معين ) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلا سائرا .

وإذا كانت المثل حكمة للشعب يسائر تاريخه ، فإن هنالك ما يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الإنتاج الفلسفي يخضع لقواعد منهجية ونظرية تلمس بطابع منطقي فريد لا يظهر في الامثال وصياغتها .

### وظيفة المثل ودلائله

والامر الذي لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر في حياة الشعوب للاستهلاك الفردي ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي « Social control » الذي لا يتخذ صورة آلة خاضعة على الأفراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي للفئات دور شعور الموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تدور هذه هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والدكاء .

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي .

(٢) أحمد رشدي صالح : فنون الادب العربي ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هي النصيح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الافراد دون قهر لإتخاذ مواقف سلوكية معينة في الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للافراد . ولا يمكن أن ياتي هذا التأثير إيجابية من الشعب الا إذا كان معبراً تماماً عن واقع الحياة ، وظاهراً من ضمن نتائجها الاجتماعية في حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة العائدة لامزجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الاقتصادية والاجتماعية . والدلية والثقافية ، وفنائها وقيمها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضاً أن ندرس فترات الاتصال الحضاري والإنتشار الثقافي عن طريق تتبع مسار الامثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغي أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا العدد من حيث دلالة المثل :

١- أن الامثال مثلاً في هذا كاتراس الشعبي بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ، وهنا تظهر أهمية المنهج البنيوي Structural Method

هندسروس ، وفوكوه ، والكان : ومدى صلاحيته في دراسة الامثال الشعبية حيث أننا ستبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال البائدة في حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود في حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تطابع التأثير التاريخي حيث أن البنية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سنرى (١) ، ومن ناحية أخرى فإن المثل

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوي .

وهو يصخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المعنى الباطن الكامن وراء شكله الغوى . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الاجتماعية أو الوجدان الاجتماعي » من خستلال الشاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقاته الاجتماعية الحالية .

وعلى هذا النحو سيوضح لنا أن الأمثال إنما تتخذ شكلا آخر ومضمونا جديدا في كل مرحلة تاريخية في مصر ، من العصر الملوكي إلى العصر القرني . ثم إلى عهد الاستعمار والإقطاع ، وأخيرا عصر الاقتتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

ففي عصور الظلم والاضطهاد توجه الأمثال إلى اصطنام الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والاتفاف حول الشعور العبوي للكاتب ، وإيمان الشعب بالخرافات ، والاساطير ، وكرامات الهيازيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أذباب الطريقي ، وترثت للشايخ ، وضياغ كل معاني الحرية ، واستبداد الحكام ، وشيوع العفر المدقع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة واعتمادها عن ثقافة الشعب لعدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب في سلاح السخرية والنكتة والسكاهة التي هزفت بها الشعب المصري خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أئى ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فإنها لا تصخذ صورة الثبات ، بل يأتي بعضها متناقضا لبعض الآخر ، ويتردد لبعض منها مبطلا للمزامم ، مشيحا اليأس ، ومداغفا عن القيم المنحلة ، واغصلا الهابطة التي تتكرر على المرء طموحة وطمأنانه المشروعة ، وقد تشيع في المجتمع روح الهزيمة ، أو روح

المخبر الحاكم العالم ، أو توحى بالتفكير الاجتماعى ، وعسدم التعاون  
والانانية ، أو تثير التنورة والشجاعة وتحض على الثورة .

٣ - وما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخى للأمثال أن الصفة التعليمية لها  
لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية فى كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة  
تربية يستمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الاخلاقى والثقافى  
والعصرانى السائد لدى شعب ما ، فى عصر ما ، ولهذا فإن هذا الأسلوب  
التربوى المثل قد لا يفتق فى بعض الاحيان مع المثل التربوية السامية التى  
تتوخاها من تطبيق النتائج والأحاليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الانباء  
يوضح ، فيه ، فإذا كان العصر عصر تسيب والاحلال ، ولصوصية وتفكك ،  
واضمحلال فإن التربية التى تقدمها أمثال هذا العصر ستنتوى على نفس القيم  
المحاطة التى تشيع فى هذا العصر .

هذه للملاحظة الاساسية تدفع بنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية  
التي تلجج مع روح العصر ، والأمثال الانزامية التي تتنافر مع حياة العصر  
وسلوك أفراد .

وهكذا نتضح لنا أهمية المنهج البنىوى وأفعليته فى دراسة البنية  
الاساسية للأمثال العامة ، ويستكشف لنا غمرات هذا المنهج إذا استخدبنا  
فى هذا المجال المنهج الاثنوبولوجى المحدث ، وأعنى به طريقة  
الملاحظ المشارك .

٥ - يجب أيضا أن ندخل فى جساينا دراسة الحراك الاجتماعى أو  
التغير الاجتماعى الذى ينجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار  
الثقافى وكذلك عن تصنيع ، وإعادة تقسيم العمل كأثر من آثار الكشوف

البيروقراطية في البلاد العربية مثلاً ، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على التحسك الظاهري أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائياً ، ثم تأثير عمليات الانتشار الثقافي على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي .

• وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفاً حاسماً إذاً الرأي للفائل بأن الأمثال تشكل شبه جذوة تعقيداً معقدة ، نظراً لما لأحطاء من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وأخلاقية في بعضها ، إلا أننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الأمثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة في تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية في عصرها وحسب ، فهي تنصب على الأفراد وجرمهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشة ، والزواج والأسرة والأطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلام ، والأفعالات 'لوجدانية' ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرة ، وغير ذلك من ألوان القيم والتضائل والردائل ، وقنوق الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر . الخ . وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقبة معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مذهبهم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتمثل في وحدتها الفريدة .

---

(١) راجع د . محمّد محجوب : البيروقراطية والسكان والتغير الاجتماعي ، دراسة أنثروبولوجية في الكويت ١٩٨٥ ، فصول ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ .

و كنتيجة لتطبيقنا للمنهج البنيوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إليه بعضها كظواهر ميتة في حقبة زمنية معينة . وهكذا نستطيع أن نقرر حياة الشعوب من خلال الحجاب التي حورت بها ، بطريقة تعطي لنا بعدا واحدا ، من كل حقبة بعينها على حدة ، وعن التراث الشعبي السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج البنيوي على بعض نماذج من الفن الشعبي التعليمي وهو الامثال العامة في مصر ، وسيتضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لمعامل التغير خلال الأحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع في اعتبارنا أنه حتى في حالة عدم تطبيقنا للمنهج البنيوي ، فإننا سنجد أن ثمة معاملا جديدا يدخل لكي تتفق معه مقولة الثبات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالازدواج الثقافي ، وعملية الانتشار الثقافي التي تكون سببا في التآثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا في موضع ماضٍ من هذا البحث .



### تطبيقات على الأمانات العامة في مصر باستخدام المنهج البنيوي

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمانات العامة الشائعة<sup>(١)</sup> وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التذليل على صحة ما ذهبنا إليه من أحكام وقضايا فرضية في سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى هذا استخدام المنهج البنيوي إلى التمييز بين أمانات لا تصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقبة زمنية سابقة، ولهذا فهي تعد أمثلة ميتة بالنسبة لعصرنا، وهي تشكل الغالبية العظمى من الأمانات المختارة، أما الأمانات الباقية وهي محدودة العدد، فهي لا تزال سارية أي حية، ولكن في مناخ زمني جديد، والامر الذي لا شك فيه أن هذه التجربة أثبتت صحة المنهج البنيوي بعد تطبيقه في مجال التراث الشعبي.

(١) راجع: أحمد تيمور باشا (الأمانات العامة) القاهرة ١٩٧٠.

أولاً : الامثال الغير سارية (التيئة)

٢	رقم تيمور	امثال	التعليق
١٠	٣	آخر خدمة الفز علقه	يمثل العصر التركي
٢	٢١	ابن الهيلة يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٣	٢٨	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٤	٥٤	اتعلم المجامة في روس البتاني	لا أخلاق
٥	٥٧	اتقربى واكذبى	لا أخلاق
٦	٧٨	احببى النهارده وموتنى بكرم	لا يتفق مع العصر ، عدم النظر
			للمراقب لا يصلح اليوم
٧	١٠٢	اردب ما هو لك ما تحضر كيله	حت على عدم التعاون والتكافل
		تغير دقنك وتتعب في شيله	مع الغير
٨	٨٦	اخط بسلاية ولا للملة تقولى	لا يفيد في الاعمال الدقيقة
		هاني كراية	
٩	١٠٣	ارشوا تشفوا	لا أخلاقى — ضد القيم
١٠	١٠٦	ارقص للقرى في دولته	لا أخلاقى — يمثل الشقاق وضد
			عصر الحرية
١١	١١٥	أسأل مجرب ولا تسأل طيب	لا يصلح لهذا العصر ، اذ ان
			العصر يتسم باحترام التخصص
			الدقيق .
١٢	١٢٨	اتعرفوا عند اللى يعرفوا	يحض على الكذب — لا أخلاق

٢	رقم تيمود	المثل	التعليق
١٣	١٣٨	اصرف ما في الجيب يا بك ما في الجيب	ضد قواعد الاعتماد للمعاملة
١٤	١٤١	اصل الشر فعل الخير	لا أخلاقى
١٥	١٤٢	الاعوز ان طلع السابسدها	لا أخلاقى
١٦	١٤٧	اقنع طاعتك وقليها كله فواتان في شهاز	يحض على التراخي والكسل ولهم تناول للاجور لا أخلاقى
١٧	٢٠٣	أكبر منك بيوم يعرف عنك يسته القدرات وليس على خيرات الستين وحدها	اذ للمول الاكبر على المذكرة والقدرات وليس على خيرات الستين وحدها
٢٨	٢٠٨	اكنى القدرة على فهم البنت تطلع لأمرها	بمثل حتمية ورواية تلقى كل كل ضرور الكسب والتربيت وحده يخلق من ظهر العالم لأسد
٩	٢٧١	الى تطلع دقته قبل عوارضه لأنشيه ولا تعارضه	مثل ميت ، لأنه يرتب فاهمة سلوكية على أمور خلقية غير تاجه
٢٠	٣٢	ابن الوز هوام	يمنى حتمية ورواية، تليضه ابن الديب ما يترأش ويخلق من ظهر العالم لأسد
٢١	٢٧٨	الى تغاب به اللعب به	لا أخلاقى حيث يدل على المقامرة
٢٢	٢٩٣	الى خلق لشداق متكفل بلزاق	غبي وتواكل وليس توكل

رقم تيمور	المثل	التعليق
٢٣	٣١٥ الى ذات مات	لا يحفل بالماضي ويعتبر مثلاً صادقاً منسجماً مع البنيوية .
٢٤	٢٢٣ الى في القلب في القلب ياكينه	يدل على التفاف ولا يتفق مع المعبر، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	٢٢٤ الى فينا فينا ولو حجبنا وجينا	يدل على الجمعية الوراثية حيث أنه ضد التوبة
٢٦	٣٣٥ الى لضمير ما يضر بش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع الظلم الديمقراطية .
٢٧	٣٤٦ الى ما تقدر توافقه فافقه	لا أخلاقي - لأنه يدل على التفاف
٢٨	٣٩٠ الى ما يكون سمه من جدوده بالطمة على خدوده	طبعي ، لا يشجع على المبادرة العالمية
٢٩	٨ على جدوده	
٢٩	٤٢٨ الى يبص لفوق توجهه رقبته	طبعي لأنه يعوق الطموح
٣٠	٤٦١ الى يركب السفينة ما يسلش من الفرق	ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	٥٣٢ امشى سنة ولا تخطى قته	لا يتفق مع روح المخاطرة التي يضم بها المعبر
٣٢	٥٣٥ امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقي ، لا يتفق مع روح المعبر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤ امسى في جنازة ولا شئ في جوارزه	لا أخلاقى يحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٣٥ ان جاك النيل طوفان خطايتك تحت رجلك	لا أخلاقى لانه يحض على الإفانية والنسوة مشاعر الاخوة والبنوة
٣٥	٥٣٦ ان دخلت بلد تعبد هجل حش واطمعه	يدل على النفاق وموالاة الباطل لا أخلاقى
٣٦	٥٣٧ ان شئت اعمى دبه وخذعشاه من حبه ما اتلش ارحم من ربه	لا أخلاقى ، من تران العصر للملوكى
٣٧	٦٧ ان تالك للمرى اقمغ في ترابه	يحض على التراب من المضاطر بالعمل الحر والارثكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢ ان قاتك الوسية ابرع في رايها	يرجع إلى العصر للظلم للتركي والمملوكى
٣٩	٦٤١ ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقى يدل على النفاق ، من ههد الظلم والمظالم
٤٠	٦٥١ ان كانت الميه تروپ لبسقى الفاجره تكوب	حتمية وراثية ، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨ ان لقيت بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقى لانه يدل على التفكك الاثري

م	تيمور	المزمور	التعليق
٤٢	٧٠٩	أشجع الشاى على المفرق	قديم ، لا يفتق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	أشك لك فى الحيات واجعوب	قديم ، ضد المسئولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	أشك بصل المسودق المرزوق	قديم ، إذ لاحسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب الذى يجرى لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يفتق مع روح العصر يدعو إلى أن يقسم الإنسان أذنيه عن المشاكل المحيطة به
٤٦	٧٣٧	بات مغلوب ولاتيات غالب	يسدل على الانهزامية ولا أخلاقية مع روح العصر
٤٧	٧٤٥	بحر سنة ولا تقبل يوم	لأنه يقيم شعوب الأقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بخحك يا بوعيث	لأنه يستند إلى الحظ وليس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسى ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من لهد إلى الهد
٥١	٨٥٩	بين البايح والشارى يفتح الله	لوجود قرأتين وقواعد الزامية اليوم تعدد السمر

٢	تيمور	للمثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حقه وانكره	لانه تحريض على ترك الحق والتهاون فيه
٥٣	٨٧٤	تجبري جرى الوحوش عبيد وزقك ما تجش	قديم ميثاق لهم والسعي والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	روح غين يازغول بين الملوك	طبي لا أخلاقي
٥٥	٩٣٩	ما يتاجر في الحق كثر الاحزان أنا قلت أعمله سحراقى	لانه يدهو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	يجور الفز ولا عدل العرب	فهم قديم من عصر الاتراك وهنصرى لا أخلاقي
٥٧	١٠١٣	حاميا حرامها	لا أخلاقي
٥٨	١٠٨١	حلال كناه وحرام كناه	لا أخلاقي ويذل على عصر الحلال ديني
٥٩	١١٠٩	الحيلة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن بخوف من استبداد الحكام
٦٠	١٢١	الحباز شريك المحتسب	تدل على زبوع الفساد بين الناس سطحية
٦١	١١٣٢	خذ الكتاب من عنوانه	سطحية وانكالية مفرطة
٦٢	١١٤٥	خذوا فالكم من صفاركم	يحث المرأة على بقره أموال زوجها مخافة الضرر
٦٣	١٢١٤	ديلى ياخاييه للفاييه	

٢	تيمود	للش	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن في الشقاق	قديم إذا قصد به المرأة
١٥	١٢٦٤	دبل الكلب عمره ما يتعدل	حتمية وراثية ، سلي (فطري) لا يقبل الاكتساب عن طريق التربية :
٦٦	١٢٧٠	الراجل زى الجزاز ما يحيش إلا السمينه	قديم لا يتناسب مع العصر
٦٧	١٢٣٨	الرفض نقص	قديم لا يتناسب مع تطور الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكاكين شبرا واحده مقفولة والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا حاضرة وأهله بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى سامى اليهود ما يودى خير ولا يجيب خير	قديم ويتناقى مع وجود دولة اسرائيل الآن .
٧٠	١٥٠٦	زى القبط بسج ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القبط
٧١	١٥٣٠	زى المحتسب الغشيم ناقص ارمى زايد ارمى	قديم ، عن اصحاب السلطة الجارين
٧٢	١٥٦١	الريادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الآن
٧٣	١٥٩٥	السعد ماهوش بالسطاره	قديم ، ولا يتفق مع العمل الذى يحقق الهدف



م	تيمور	للش	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال لليه بالقرب ال	لا يثق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مآمنه للرجال يا شايه لليه في القرب ال	لا يثق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شراية العبد ولا تربته	لا يوجد عيد الآن
٧٧	١٦٦٥	رجلك ما هو شي . رجلك جزءه على الشوك	لا يمرض على الآتية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	المعاحب عله	لا أخلاقي
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جاري قال انت في دارك وأنا في داري	عدم التداخل وبدء للشكك الاجتماعي
٨٠	١٧١٦	صباح اقروود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقي
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلفى ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاطى لها نفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهزامية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح البيمك	قديم لا يناسب العصر ، ويقابله امشى سته ولا تخطى قما .
٨٤	١٩٠١	عشمتى بالخلق ثقبت أنا ودانى	يدل على الوعد الكاذب ، لا أخلاقي
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٢٥	على قد لحافك مد رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	العجربة ست جبراتها	لا أخلاقي
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الآتية ، لا أخلاقي

م.	تيمور	النسب	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا لاماضى يا سيدنا الحبيطة شخ عليها كلب قال تنهزم سبع وتنبئ سبع قالوا دى الى بينا وجيئك على اقل من الماء يظهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسجريه من رجال الدين عندما يفتقر لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حيجا امى تقوم القيامة قال لما اموت انا	لانه يحض على الفرد ، مثله مثل الشئ من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القطعا يحبشن إلا خناقه	قديم يدل على الخنوع والافتخار ولا يتفق مع العصر . . .
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت — لاقى المظلم فى الكرشه	قديم ويدل على التشاؤم ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قمر اط بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحضر على عدم العمل
٩٤		كل دين واشرب دين وان جه صاحب الحق خرق له عينيه	لا أخلاق ، يدعو إلى العنف وأكل السحت واهدل حقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرت صايون	للعرب تعاملوا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصه تبق عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القد هي عنوان الجلال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عفرية	غيبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لا قول الغزربوك	لأن التزمية التركيبية القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	الرموز	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الحيلة الا على الشاطر	تسييط الممهم وانتفاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٩١٥	ما حدش بقول باجندى على دفتك	الخوف من الحكم لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص الا بقطع دونه	لا يخلص على عدم التسخيل لفض النزاع
١٠٢	٢٧٠٩	التعوس يتعوس ويلو على راعى راسه يقنوس	البأس من استمرار العمل بعد الفشل بسبب فطنة عيية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طلب الزيا وقع في القمصان	تسييط بهمهم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من وفر شئ قال الزمان هانة	حين اقتصاد العصر في الادخار
١٠٦	٢٨٩٢	موت النبات سقره	لأنه يقتل الى همر وأد النبات
١٠٧	٢٩٣٧	التحس مالوش الا أنحس منه	لأنه يستند الى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرتها ما يتوبك الا صبتها	يخفى على عدم التسخيل لا صلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يا صبرى فى غير ذلك يا باقى فى قهر ملكك	لا أخلاقى بحث على عدم رغبة التيمم والتفكير وغير اجتهاد
١١٠	٣١٢٥	يا بى وت العبد يا يفتنه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩١	الى تخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٩	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتعبيره

ثانيا : الامثال العامة الحية

رقم ٢	رقم تيمور	الثل	التعليق
١	٥	آخر الزمن طبعاً	مثل العدل غير المنجز في كل عصر
٢	٦١	أمكن لما يتمكن	لا أخلاق
٣	٥٠٠	التي بقول أبوي و جدي يودينا فعله	مناقض مع التي ما يكون سعد من جدوده بالطمه خدوده
٤	٦٠٨	أن عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	٦٥٠	ان كانت البيضة لها ودنين يشيلوها اثنين	يحض على التعاون بين الناس
٦	٢٦٨	الفقه التي لها ودنين يشيلوها اثنين	يحض على التعاون بين الناس
٧	٢٠٣	ابد واحد ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	١٢٢٧	دخولك في بيت التي ما تعرفه قالة حيا	قواعد سلوكيه سليمة واجب عليها
٩	٢٤٤٦	كله تجميه وكله توده	عدم التصميم على الفعل
١٠	٢٤٤٧	كله الحق تقف في الزور	تناسب كل عصر
١١	٢٥١٥	لا يفوته ذات ولا طيبخ بايت	جشع ( طماع شعبي )
١٢	٢١٣٦	في الوش سرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

## ملحق البحث

### استخدام المنهج البنوي في دراسة الأمثال العامة في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن انحصرت تيارات الفكر المعاصر في إجماعين : إجماع إلى الذات الشخصية وإعتبارها محور التعامل الفلسفي ، وإجماع آخر مفاد لا يتجلى غير الظاهر الملموسة ،

فالبنيوية لا تتم « بالأنا » الوجودية ، ولا « بتجن » الاجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنوي على الدراسة الحالة للوضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور ، والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقبات معينة ، ولهذا فإن البنويين يستخدمون « المقال » كحال البحث . هذا المقال الذي يتألف من وحدات يسمونها « بالمتطوق » أي الحديث الفردي .

وبعد البناء أو البنية في نظر البنويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتناسكة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماسكها ، وأعني به القانون الذي يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلي الذي ينبغي خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطية ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليني ستروس » بترتيب الترتيب : أي بنية البنيويات ، ومن ثم فإن البنية هي مبدأ الظاهرة الاجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهي تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكيين لها ، فلا وجود

للإنسان أو للانسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع  
لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت  
الإنسان أو أفول البشر ، بأعبار مجرد ظاهرة تتحكم فيها بنية ثابتة حتمية  
تتسارع مع الحقبة التي ظهرت فيها كباقي الموجودات في هذه الحقبة .

ولم ينشأ الموقف البنيوي عند ( ليفي ستروس ) من فراغ ، ذلك أنه جاء  
كرد فعل للنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادي ،  
الأمر الذي أفضى إلى ظهور حصيللة النهج التجريبي في صورة أرقام  
إحصائية فينته ، وثلث في الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الاجتماعية  
فاستحال الوصول إلى فهم حقيقي للإنسان بعد تفقيت الظواهر الإنسانية  
إلى جزئيات ميكرو سكوية لا تكاد تنفض عن حقيقته ، لهذا جاء النهج  
الأنثروبولوجي البنيوي لكي يلتقي مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو  
محتواها الكيفي ، وليست البنية مثالا أفلاطونيا ، أو  
هي صيغة جشطالتيه . لها هي إلتراكيبات صورية من نوع خاص ، وذات  
طابع استاتيكي ، وهي تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية  
التطورية في سبيل تثبيت البنية الأساسية للوقائع والأشياء ، هذه الأشياء  
التي تخضع لمبدأ الجمعية في الطبيعة والإنسان على السواء ، وبذلك أمكن  
تدخل العقل في المعرفة . دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدهما ،  
لامكان الكشف عن باطن الوقائع .

ويحتل علم اللغة البنائي مكان الصدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية  
فموضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى  
بنائها التحققي اللاشعوري ، أو هو نسق الرموز الذي ينشأ عن حتمية

الانتماء بين معنى المال والمثلول ، على اعتبار أن الانتماء يدل على  
تصورات

أحد كثر من نتيجة اهتمام الفيلسوف بطلان أن توصلا إلى إثبات  
وجود فكر لا شعوري وراء الإنساني بغير الفهم ، لأن هذا الفكر هو  
الذي يمدد بوجه الفهم للأفردية وهي الفكرة ، وكذلك لا كشف البنيويون  
أن فمة واقعا روحيا يشمل جميع الأفراد كصير لوجدتهم ، هذا بلا ضلطة  
إلى أن هذا الواقع الروحي إنما يستند إلى بنية مقولة لنسق فونولوجي  
ليس ثمة لا نتاج فكري لأي فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي البنية  
الظاهرة ، ولا يمكن أن يطابق موضوع الدراسة البنيوية مع الواقع  
الحسي فالتحليل البنيوي إنما ينصب على الدراسة الحالة الموضوع مبطل  
من الظروف والملازمات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل  
يكون هدف البحث هو إسقاط للعقولة الذاتية الحالة في الموضوع .

ويشير ( ميشيل فوكو ) الفيلسوف البنيوي المعاصر إلى أن البنيوية  
هي الضمير للتيقظ والقلق في هيكل للفرقة الحديثة ، وهي ألتفتح بسبب  
المجتمع الأوربي المعاصر ، وترد إليه في صورته الفلسفية الخاصة كجميع  
للظهر والجهر والاعترا ب ، وهي ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة  
البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم  
( البناء ) و ( المال ) و ( المثلول ) على ( الحرية ) و ( الذات ) والوجود  
لذاته و ( الشعور ) ... الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هي طريقة . أو منهج أو منطق خاص للشوايت يحاول أصحابه سد النقص في مناهج العلوم الانسانية التجريبية بإدخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلي الثابت للتوضوح بمعنى هـن الذات أو الشعور أو النفس ، مع الإنكار التام للاتصال أو الاستمرار التاريخي فقد إنضج عند دعاة البنيوية ( ليفي ستروس ، وميشيل فوكو ، ولا كان ) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التي تشكلها قانونها الخاص ، بحيث تبتق منه سائر الوظائف والآراء والتقاليد والنظم الاجتماعية التي ترتبط إرتباطاً وثيقاً ببنية ( المقال ) أي المرحلة الزمانية المميته كما ذكرنا .

ومن ثم فإن دواسه القولكلور أو الذات الشعبي بعامة — إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوي — ينبغي أن تخضع للمرحلة الزمانية ، وتكون لكل حقبة تاريخية ما يرتبط بها من فنون شعبيه متميزة ، وقد انضج لنا من استعراض بعض الامثال ، وهي نعتبر قنا تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط ببنية حقبة زمانية سابقة ، ومن ثم فإنه لا يستجيب مع مطالب العصر ويحير لهذا السبب ميتا ، ومنها ما هو حي ولكنه يتخذ صبغة جديدة في التطبيق لاختلاف البنية في ( مقال ) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وإلتشرت فيها .

وقد إنضج لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسة إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوي ، فإنا لا نلت أن نكتشف عدم إرتباطها ببنية العصر وقانون تماسكه ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميتة : الامر الذي نتأكد معه صحته تطبيق للنهج البنيوي في هذه الدراسة .



## مراجع البحث .

### أولا : المراجع العربي .

- (١) (أمين) أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتجارب الشعبية .  
١٩٥٣ م .
- (٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العامية : الطبعة الثالثة ، القاهرة  
١٩٧٠ م .
- (٣) (الموهرى) د : عليا : الفولكلور ، القاهرة .
- (٤) (الجبرى) عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ،  
القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصرى فى أمثاله العامية ،  
القاهرة ١٩٧٢ م .
- (٦) (صالح) أحمد رشدى : فنون الادب الشعبى جزئين ،  
القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) (الصبياد) د : محمد محمود : الفكاهة فى الشعب المصرى ، مقال  
فى مجلة علم النفس التحليلي ١٩٤٦ م
- (٨) (المتيل) فوزى : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥
- (٩) (بازقة) حسن : حقائق الامثال العامية ١٩٤٣ م

(١٠) ( لسين ) إدوارد - المصريون المحدثون ، أراؤهم وشمائلهم ،  
ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال الابداع في الادب الشعبي الداهرة

(١٢) ( هيث ) شيرلى جويس : جوانب القرائة الشفوية والتحريرية ،

مقال في المجلد الدولي للعلوم الاجتماعية ، العدد ٨٤ ، يناير / مارس ١٩٨٥  
( مطبوعات ليونسكو ) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (William) Four Functions of Folklore, Pages 279-298 in Allan Dundes.
- (Editor) The study of Folklore: Englewood Cliffs, N. 9. Prentice Hall See The Journal of American Folklore P. 67.
- Bascom (W.) The Forms of Folklore, Prose narratives, Journal of American Folklore. 1965 N. 78, PP. 3-20.
- Fischer of Folktales Current Anthropology 1963, N. 4, PP. 235, 295.
- Funk & Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Marialeach, Edit New York, 1949.
- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm, Fairy Tales Translated and revised, London, Routledge 1948.
- Malinowski, Bronislaw, Myth in Primitive Psychology. Pages 72-124 in this book on "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Boston 1948, a Paperback edition was Published in 1954 by Doubleday.
- Thompson, Stith. 1946 The Folktale. New York : Dryden.
- Thompson, Stith Advances in Folklore Studies. PP. 587-596. In International Symposium on Anthropology, New York 1952.
- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.
- Encyclopedia of Religion and Ethics, Folklore.
- Encyclopedia (International Encyclopedia of Social Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-560.



## المراجع والفهارس



## مراجع الكتاب ومصادر أولا - المراجع الأجنبية الأفرنجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique colla, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant. Vrin 1927.  
Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit., Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R.). l'esthétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Bo-anquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.
11. Chalaïs (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingswood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. IIe congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix (H). Les sentiments esthétiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1938.
20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
21. Downey (J). Creative imagination London. Kegan Paul, 1929.
22. Dufrenoy (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.
24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 36 série t. II. P.U.F., 1949. p. 491.
26. Flanagan (G.A.). «How to understand Modern Art» 1954, New York,
27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.
28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.
31. Grosse (E). Les débuts de l'art illustré, Alcan, 1902.
- Huizinga (D). L'esthétique P.U.F.
32. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.
33. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
34. Lalo (ch.) L'esthétique expérimentale Contemporaine. Alcan, 1908.
35. ————, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.
36. ————, Introduction à l'esthétique Colin, 1912.
37. ————, L'art et la vie sociale. Doin. 1921.
38. ————, L'art et la morale, Alcan, 1922.
39. ————, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.



40. Lalq (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
41. ———, Notions d'esthétique, 1952.
42. ———, L'art et la vie (t. I, l'art près de la vie, t. II, Les  
grands évasions esthétiques.  
t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.
43. ———, La femme idéale, Sevel, 1947.
44. ———, Esthétique du rire, Flammarion 1949.
45. ———, Notions d'esthétique, P.U.F. cinquième édition,  
1960.
46. Lossier, Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
47. Maîtres, La Création Artistique,
48. ———, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.
49. ———, Le Musée, Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale  
di cultura Sole Arte) Fe., 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.
51. Myers (B.S) Understanding Fine ARTS, New York 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.
53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Du-  
frenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.
54. Médons celle, Introd. à l'esthétique, P.U.F. 1953.
55. Neddard, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en  
France et en Angleterre au XIX Siècle. Champion, 1926.
56. Ozrenfant et geanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré.)
57. Platon, Phédrus, le Banquet, la République, les Lois, Grand Hip-  
pias (v. Ouvres complètes, trad. annotée par Leon Robin .. Bib-  
liothèque de la Pléiade, Paris 1955.
58. Read (H), Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.
59. ———, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ———, The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ———, Education through art London, Faber & Faber.

62. ———, Form and Idea. London, Faber & Faber.
63. ———, The form of Things unknown.
64. ———, The philosophy of modern art.
65. ———, Art now, London, Faber, 1960.
66. ———, Ben Nicholson. London. Methuen & Co., 1962.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.
68. Ribot (I). L'imagination créatrice. Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann I (H). Elément de l'esthétique musicale Alcan, 1909.
70. Sartre (JP). L'Imaginaire, Paris.
71. Salinger (M). Monet, New York. Collins.
72. ———, (M). Velazquez New York. Collins.
73. Servén. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique,  
Bolvin, 1930.
74. Stechow (w). Bruegel, New York. Collins.
75. Souriau (P). La beauté rationnelle. Paris Alcan, 1904.
76. ———, L'esthétique de la lumière, Hachette, 1912,  
(illustré)
77. ——— (E). L'avenir de l'esthétique. Paris. n, 1929.
78. ———, L'instauration philosophique. Paris, Alcan. 1935.
79. ———, La Correspondance des art. Flammarion, 1947.
80. ———, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux  
de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des pieurs, P.U.F., 1945.
82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette, 1925.
83. Weslon (G). Meant, London, Methuen & Co. 1961.
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Witkowsky, A miniature history of European Art, Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

### ثانيا - المراجع العربية

- ذكرى إبراهيم<sup>(١)</sup> : « مشكلة الفن » مكتبة مصر  
مصطفى سويف<sup>(٢)</sup> : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف  
١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير .  
محمود الهسيوني<sup>(٣)</sup> « آراء في الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ في ١٤٤  
صفحة قطع صغيرة .  
عبد العزيز عزت<sup>(٤)</sup> : « الفن وعلم الاجتماع الجمالي » القاهرة ١٩٥٥ في  
حوالى مائة صفحة . قطع كبير .  
حلى الملبجي<sup>(٥)</sup> : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .
- 
- (١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها في ترجمة بعض المصطلحات  
الفنية الواردة في الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شاول لالو  
وبير . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات في هذا العلم الجديد .  
(٢) وتوجد في آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحترفين .  
(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع من الناحية السيكلوجية .  
(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التي اعتمدنا عليها في كتابة  
المصطلحات الخاصة بعلم الاجتماع الجمالي .  
(٥) دراسة لمجالات الابتكار في العلم والفن وهي دراسة تجريبية قيمة عن  
الجوانب النفسية للابتكار .



وتمت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية في علم  
الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصاً من ناحية ترجمة  
المصطلحات الفنية .



# مختارات من الصور الفنية





٢٧ - فلاة ترفع المياه ، للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٢٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار







٢٨ - مذهب البوذية - تمثال من البرونز

تمثال من البرونز ارتفاع ٢٢ سم محفوظ بمuseum الفن الحديث





٢٩ - رأس طفل ، رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم متحف الفن الحديث

للنحات عبد القادر رزق





٣٠ - الاعتراض على الخنابل ، بلندن ، نور عبد الولي  
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ في المعرض الدائم للفنون  
التقليدية ببيت السناري



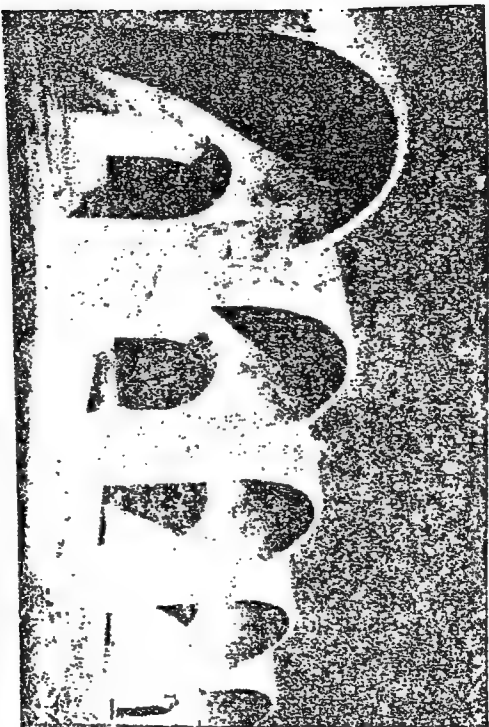


٣١ - « الحفلة » للفنان يحيى الدين طاهر  
 تمثال من القصدير ارتفاع ٣٢ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال  
 الفنانيين بمتحف المتاحف





٣٢ - سه سوي بقرية الغربة بالاقصر ه للامام حسن رضي







.....

٣٣ - منظر ريفي ، عام ١٩٤٢ صلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم  
اتجاه مدرسة حبيب جورجى بوكالة الغوزى للفنان يحيى محمد أبو سريخ





٣٥ - هيروشيما ، لندن صلاح حسين من مدرسة تحت الممس  
قنال من الممس و مصداق البحر از حاج ٨٥ سم ابداع عام ١٩٦٤  
محفوط بدار الثقافة الممهربية - لاسكندرية .



## فهرست الاعلام

### [ ا ]

۹۳	ابن ورد (بشار)
۹۴	ابن مالك
۲۹۷	ابو تام
۱۹۰، ۱۳۶، ۵۰، ۴۵، ۱۸، ۱۵	ارسطو
۱۸، ۱۸، ۲۳، ۵۰، ۷۷، ۱۱۴، ۱۶۸، ۱۷۱	افلاطون
۱۳۵، ۱۵۵، ۱۵۷، ۲۰۴، ۲۲۴، ۲۴۶، ۲۷۱	
۱۷۲	افلوطين
۶۵	آلت (جرات)
۲۹	اندريه (الاب)
۲۳۱	اندريه ريخون
۱۹۳	اوسكار وايلد
۵۰	اوغسطين (القديس)

### [ ب ]

۶۱	بايه (ريموند)
۱۳۸	باخ
۵۰	بزارك
۹۷	بهرن
۱۰۷	البحري

۱۹۰۰ -	برایس
۷۵۰ ۱۲۳۰ ۱۲۴۰ ۱۲۵۰ ۱۲۶۰ ۱۲۷۰ ۱۲۸۰ ۱۲۹۰	برجسون
۱۹۰۰ ۲۳۸۰ ۲۳۷۰ ۲۳۶۰ ۲۳۵۰ ۲۳۴۰ ۲۳۳۰ ۲۳۲۰ ۲۳۱۰ ۲۳۰۰	برنارد شو
۱۳۶۰ -	برتلین
۷۰۹ -	بردون
۱۹۱۱ -	بروخت
۵۰۰ -	برونو
۲۲۰ -	بسکال
۵۱۰ -	بلسکی
۱۲۰ ۱۲۱ ۱۲۲ -	بلاک
۱۲۶۰ -	بوآلو
۹۶۵۰ -	بوچلی
۹۷ ۱۲۱ ۱۲۸ ۱۳۳ -	بودلی
۱۶۳۰ -	بودوان
۱۶۵۰ -	بوشر (کارل)
۱۳۴۰ -	بون (ساعت)
۲۸ ۲۹ -	بوجارتن
۳۰ ۳۱ ۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۵ ۳۶ ۳۷ ۳۸ ۳۹ ۴۰ ۴۱ -	بیرک (آدموند)
۹۷ ۲۳۰ -	بیکاسو
۱۱۳۰ -	بیکون



[ ث ]

تارد ( جریل )

تشیایکوفسکی

تشیفسکی

تولستوی

توما الا کوینی

تین

۱۹۴۰ - ۱۹۴۱

۱۹۴۰

۱۹۴۰ - ۱۹۴۱ - ۱۹۴۲ - ۱۹۴۳ - ۱۹۴۴

۱۹۴۳

[ ج ]

جاریت

جرفتش

جروس

جدین ( توماس هل )

جستلیان

جوته

جوجان

جونکورد

جوریو

۱۹۴۱

۱۹۴۲

۱۹۴۳

۱۹۴۴

۱۹۴۵

۱۹۴۶ - ۱۹۴۷ - ۱۹۴۸ - ۱۹۴۹

۱۹۵۰

۱۹۵۱

۱۹۵۲ - ۱۹۵۳

[ د ]

دور کایم

۱۹۵۴ - ۱۹۵۵ - ۱۹۵۶ - ۱۹۵۷ - ۱۹۵۸

۰۲۹۰۲۷۰۲۵	دیکارٹ
۰۱۵۶	دی لاکروا
۰۰۵۰	دیوقریطس
۰۱۹۱۰۱۹۰	دیوی (جون)
۷ [ ۵ ]	
۰۱۲۲۰۵۷	دسکن
۰۱۶۰	دنوادر
۰۹۷۰۸۳	دودان
۰۲۲۹۰۱۰۷	دوفایل
۰۱۵۹۰۶۱	دبد (هربرت)
[ ۲ ]	
۰۰۰۰۹	دوس
۰۱۹۴۰۱۲۱۰۱۲۰	دولا (امیل)
[ ۳ ]	
۰۰۰۱۹۴	دائر (جان یول)
۰۱۹۳۰۱۶۵۰۵۹	دایمر (هربرت)
۰۱۹۲	دکندال
۰۱۴۱۰۵۰۰۱۰	دقراط
۰۰۲۳۱	دقادر والی
۰۰۵۹	دقیقات (جورج)

۶۵۷ + ۱۸۲ + ۱۸۴ + ۱۸۶ + ۱۸۷ + ۱۸۸

۲۳۹

۲۴۰

۲۴۱

۲۴۲

[ ع ]

۲۴۳

۲۴۴

۲۴۵ + ۲۴۶ + ۲۴۷

۲۴۸

۲۴۹ + ۲۵۰ + ۲۵۱ + ۲۵۲ + ۲۵۳ + ۲۵۴

۲۵۵

۲۵۶

۲۵۷ + ۲۵۸

[ غ ]

۲۵۹ + ۲۶۰

[ ف ]

۲۶۱

۲۶۲

۲۶۳ + ۲۶۴

سوربو ( آتین )

سوزان لانجر

سینای ( جبریل )

سینلی

سیران

شافقیری

شکیر

شلنج

شوران

شوانهور

شمدیکو

شیلر

الغزالی ( ابو حامد )

فاجدر

فالتان قلدیمان

فان جوش

۰ ۱۳۹ ۰ ۱۳۸ ۰ ۱۲۵ ۰ ۱۲۴ ۰ ۵۹	نظر
۰ ۹۶	فرجیل
۰ ۱۶۵ ۰ ۱۶۲ ۰ ۱۶۱ ۰ ۷۸	فروید
۰ ۷۵	فکتور باش
۰ ۵۷	فکتور کوزان
۰ ۱۹۳	فلوید
۰ ۶۰	فوسیلون (هاری)
۰ ۱۵۱	فولتیر
۰ ۱۳۷ ۰ ۶۰	فوندت
۰ ۸۷	فیردی
۰ ۷۴۰ ۰ ۷۳۹ ۰ ۷۳۷ ۰ ۷۳۵	فیکو

[ ۴ ]

۰ ۱۳۶ ۰ ۱۱۲ ۰ ۱۰۷ ۰ ۵۱ ۰ ۴۰ ۰ ۲۷ ۰ ۲۵	کانت
۰ ۷۳۹ ۰ ۷۰۳ ۰ ۱۹۳ ۰ ۱۷۱ ۰ ۱۵۷	
۰ ۲۳۰	کاندنسکی
۰ ۲۲۹	کاسیر
۰ ۲۲۹ ۰ ۲۲۷ ۰ ۱۹۴ ۰ ۵۸	کردتشی
[ ۲۲۰ ]	کلود برنارد
۰ ۲۱	کوانتجوود
۰ ۱۵۶	کولردج
۰ ۷۴۰ ۰ ۷۳۷ ۰ ۷۳۵	کوت (اوجست)

[ ٢٧٢ ]

١٨٧٠ ١٨١٠ ١٨٠٠ ١٧٤	لاسباکس
١٩٩٧ ١٨٨٧ ١٧٣٠ ١٣٣٠ ١٣٤٠ ٩٠	لالو (شادل)
١٩٤٠	
١٩٣٣ ١٥٥	لامارین
٧٠ ٥٧	لامیه
١٨٧٠ ١٧٢٠ ٥١	لیسج
٣٠	لوك
١٩٧٠	لوکریس
٣٠ ٢٧٨	لیچر
٢٢٢٠ ٢٠٦	لین برول
٢٢٦٠ ١٦٦٠ ٥٠	لیونارد دافنشی

[ ٢٧٣ ]

٢٣١	مارک شاجال
٢٣٥٠	ماکس إرنست
٢٣١٠ ٢٦٠	مانیه
١٠٧	العتی
٥٧	مورینو
١٥٢	مولیر
١٩٤٠ ٢٦	موفی

۰۲۲۶ ۰ ۱۰۷

میخائیل انجلو

[ ۵ ]

۰۰۱۴۸

تابلینون

۰ ۱۵۶۶ ۱۲۸ ۰ ۵۹

نیتشه

۰۰۱۴۸۰۰

نیرون

۰۰۰۳۷

نیون

[ ۵ ]

۰۰۳۰

هکشنسون

۰۰۱۸۷

هریبارت

۰۰۹۱

هررد

۰۰۴۸

هرزن

۰۰۵۰

هرقلیطس

۰۰۹۶

هاری مور

۰۰۲۲۹

هواچهد

۰۰۰۱۰۳۶ ۰ ۳۵۰ ۳۶۰ ۳۰

هوجارت

۰۰۰۵۰

هوراس

۰ ۴۸۴ ۱۷

هومیروس

۰۰۰۶۱

هویسان

۰ ۲۳۹ ۰ ۷۲۶ ۰ ۵۱ ۰ ۴۳

هیگل

۰ ۱۲۲

هیچو (نیکتور)

۰ ۲۰۱

هیدجر

۰ ۲۷، ۳۰

هیرم (دانیل)

[ و ]

۰ ۳۰

وولف (کریستیان)

[ ۵ ]

۰ ۲۰۱

باسچر (کارک)

۰ ۱۶۴، ۱۶۳

یونج (کارل)





## فهرست الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
٥ - ٦	مقدمة الطبعة الثامنة
٦٤ - ٧	مقدمة عامة : الفن والحضارة
٧	الفصل الأول
٨	نشأة الدراسات الجمالية
١٥	فلسفة الجمال عند اليونان :
١٩	١ - أفلاطون
٢٤	٢ - أرسطو
٢٥	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢٨	فلسفة الجمال عند المسيحيين
٢٩	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٣٠	١ - ديكارت
٣٦	٢ - ليبنتز
٤٠	٣ - بوجارتن
٤٢	٤ - ولیم هوجارت
٤٣	٥ - آدموند بيرك
٤٤	٦ - كانت
٤٥	٧ - شلنجر
٤٦	٨ - هيجل
٤٧	٩ - شوبنهاور

رقم الصفحة	الموضوع
٥٠	النظرية للماد كسبية في علم الجمال
٥٤	الاتجاهات الاخيرة في علم الجمال
٥٧	أولاً : إتهام نظري ميتافيزيقي
٥٨	كرونتش
٥٨	وسكن
٥٨	تولستوى
٥٩	نيشه
٥٩	سنتياغا
٥٩	ثانياً : إتهام تجريبي
٦٠	نظر
٦٠	جرائت ألن
٦٠	فومنت
٦٠	هيرت سينسر
٦٠	تين
٦٠	دوركهايم
٦٠	بول لاف
٦١	اتين سورور
٦٢	علم الجمال التطبيقي
٦٥ - ٧٩	الفصل الثاني
٦٥	معنى التقدير الجمالي

رقم الصفحة	الموضوع
٤٣	الحق والجمال
٤٧	الخير والجمال
٤٨-٥٠	الفصل الثالث
٨١	حقيقة التجربة الجمالية
٨٤	السبب في الجمالية
٨٨	علاقة الجمال بالذات
٩١-٩٨	الفصل الرابع
٩١	التجربة الجديدة ومضمونها
٩٥	وجدة الموضوعات الجمالية وخصائصها
٩٥	المادة
٩٦	الصورة (الموضوع)
٩٨	التصوير
٩٩-١٠٩	الفصل الخامس
٩٩	التذوق ونوعية التذوق الجمالي
١٠٠	رأى بانيه
١٠٠	التوقف
١٠١	العزلة
١٠١	الاحساس
١٠١	الموقف الخلقى
١٠١	الطابع العاطفي أو الوجداني

رقم الصفحة	الموضوع
١٠١	التداعي
١٠١	التقمصن الوجداني أو التوحد
١٠٢	تربية الذوق الجمال :
١٠٤	١ - الإسقاط أو الحذف
١٠٦	٢ - تكرار القول أمام الموضوع
١٠٨	٣ - الطريقة المقارنة
١٣٩ - ١١١	التفصيل السادس
١١٦	مدارس علم الجمال ومناهجه
١١٧	١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٧	٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني
١١٨	أ - الموقف الموضوعي
١١٧	ب - الموقف الذاتي
١١٧	ج - الموقف الموضوعي - الذاتي
١١٨	٣ - أخلاقية الجمال
١٢٢	٤ - مناهج علم الجمال :
١٢٢	أولاً : الموقف اللامنهجي :
١٢٢	أ - النظرة الصوفية
١٢٢	رسكن
١٢٣	برجسون
١٢٣	ب - النظرة التأهيلية للجمال

رقم الصفحة	الموضوع
١٢٤	ثانياً : الموقف المنهجي :
١٢٤	أ - التجريبيون
١٢٤	نقد
١٣٠	ب - المنهج الوضعي أو التحليلي
١٣٤	ج - المنهج الوصفي
١٣٥	د - المنهج الدماغي والتفدي
١٣٦	هـ - المنهج المعياري
١٣٩	و - المنهج التكاملي
١٥٤ - ١٤١	الفصل السابع
١٤١	الفن كيدان للتجربة الجمالية
١٤١	أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفني
	ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط
١٤٣	الانساني
١٥٢	ثالثاً : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى
١٦٤ - ١٥٥	الفصل الثامن
١٥٥	تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفني
١٥٥	١ - نظرية الالهام والعبقرية
١٥٦	٢ - النظرية العقلية
١٥٨	٣ - النظرية الاجتماعية
١٦٠	٤ - النظرية التأثيرية أو الانعلاعية

رقم الصفحة	الموضوع
١٦١	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسي
١٦٣	٦ - موقف يونج
١٦٧ - ١٦٥	الفصل التاسع
١٦٥	النشأة التاريخية للفن
١٦٥	١ - نظرية فرويد
١٦٥	٢ - نظرية هريوث سايسر
١٦٥	٣ - نظرية كارل بوشر
١٦٥	٤ - نظرية بوجلي
١٦٦	٥ - نظرية إميل دوركايم
١٦٧ - ١٦٩	الفصل العاشر
١٦٩	تصنيف الفنون الجميلة
١٦٩	الجمال والفن
١٧٠	تصنيفات الفنون الجميلة
١٧٠	تصنيف كانط
١٧١	تصنيف شوبنهاور
١٧٢	تصنيف ليبنتز
١٧٢	تصنيف توماس هل جرين
١٧٣	تصنيف شارل لالو
١٧٤	تصنيف لاسياكس
١٨٢	تصنيف سورير

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الحادى عشر	١٨٩ - ١٩٤
الفن والواقع الحى :	١٨٩
١ - نظريات الدلائل بأن الفن لا يرتبط بالحياة	١٨٩
يرجسون	١٨٩
شوينهور	١٨٩
٢ - نظريات الدلائل بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة	١٩٠
جون ديوى	١٩٢
٣ - التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لاول	١٩٢
١ - الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٢
٢ - الوظيفة الترفيهية للفن	١٩٢
٣ - الوظيفة المثالية للفن	١٩٣
٤ - الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ - الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٤
الفصل الثانى عشر	١٩٥ - ١٩٩
الفن والمجتمع	١٩٥
الفصل الثالث عشر	٢٠١ - ٢١٩
علم الاجتماع الجمالى	٢٠١
١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية	٢٠١
٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية	٢٠٢

الموضوع	رقم الصفحة
٣- النزعة الفردية العقلية	٢٠٢
٤- بداية النظرة الاجتماعية للفن	٢٠٤
٥- النظرة الاجتماعية للفن	٢٠٥
٦- التنظيم الاجتماعي للفن	٢٠٨
أولاً : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية	٢٠٨
ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية	٢١٥
الفصل الرابع عشر	٢٢١ - ٢٤٧
(تابع) علم الاجتماع الجمالي	
التطور الاجتماعي للفنون الجميلة	٢٢١
١- المراحل التاريخية لتطور الفنون	٢٢١
٢- التفسير الفلسفي للفنون وتسميها (فلسفة الفن)	٢٣٥
٣- التفسير الاجتماعي لتطور الفن	٢٤٣
٤- السلطات الجمالية في المجمع	٢٤٦
خاتمة	٢٤٩ - ٢٥٤
ملحقات	٢٥٥ - ٢٤٧
(١) مدرسة النحت اللسي في مصر	٢٥٧
(٢) التقييم الجمالي للنحت اللسي	٢٥٩
(٣) دراسة حول تصنيف التراث الشعبي ومدى إرتباطه	
بالمعلوم الانشائية	٢٦٩ - ٣٣٨



الموضوع	رقم الصفحة .
مراجع الدراسة	٣٣٩ - ٣٤٢
مراجع الكتاب	٢٤٣ - ٢٤٩
مختارات من المصوّر الفنيّة	٣٥١ - ٣٦٨
فهرست الأعلام .	٢٦٩ - ٣٧٧
فهرست الموضوعات	٣٧٩ - ٣٨٧

تم بحمد الله





Universitäts- und  
Landesbibliothek Bonn



0347477